سلسلة تعني بترجمة اعمال
المستشرقين الالمان
«3»

محاولة عرض ودراسة
للشعر العربى القديم

تعريب وتقديم

الدكتور
حسن عبد العليم يوسف
أستاذ النقد الأدبى المساعد
بكلية التربية - العريش
جامعة قناة السويس

مقدمة

إن أغلب الدراسات الاستشراقية التى اهتمت بالأدب العربى القديم ظلت حتى عهد قريب تركز عملها على العوامل النفسية التى تكيف ذات المبدع ، وتساهم فى إبداع نتاجه الأدبى . وقد حاولت فى سلسلة الدراسات التى تعنى بترجمة أعمال المستشرقين الألمان أن أطرح ما يكتب عن الأدب العربى من نظريات وتطبيقات ؛ فقدمت العمل الأول : « ملاحظات على الشعر العربى القديم » المنشور سنة ١٩٩٢م يتضمن فى المقالة الأولى : (ملاحظات على شعر الخنساء ومراثيها) لرودو كاناكس Dr. N. Rhodokanakis ، والمقالة الثانية تحمل عنوان : (ملاحظات على الشعر العربى القديم) لإيفالد فاجنر Ewald Wagner المحقق لديوان أبى نواس ، وقد لازمته طيلة ثلاث سنوات تعلمت منه الكثير واكتسبت خلالها خبرة كبيرة بطرق البحث والتدقيق العلمى المنظم ، وحرصت فى العمل الثانى : « الموت والخمر فى الشعر

العربى» أن يكون مجال الترجمة - أيضاً - مقصوداً على الفترات القديمة من تاريخنا الأدبى نظراً لأنه يحتل مكان الصدارة فى معظم الدراسات النقدية الألمانية وانقسم العمل الثانى إلى مقالتين : الأولى : (ملاحظات على شعر الرثاء العربى القديم) لايجانز جول تسيهر Iganz Goldziher والثانية : (الخمر والموت فى الشعر العربى) لبيتر هاين .

ومع تطور النظريات النقدية وتلاحقها ، ومحاولة تطبيقها على الأدب العربى وبخاصة القديم منه ، حاولت فى الجزء الثالث من هذه السلسلة التى تهتم بكتابات المستشرقين الألمان ، أن أطرح منهجاً أو مساراً نقديًا جادًا قد تكون له قيمة وخطورة اجرائية . فعلى مدى النصف الأول من ثمانينات هذا القرن اهتمت الدراسات الإستشراقية -وبخاصة عند ايفالد فاجنر وريناته ياكوبى- بالتركيز على مقاربة نماذج عديدة من القصيدة الجاهلية على ضوء نظريات انثروبولوجية محددة .

ففى المقالة الأولى (أفكار عن أحد موضوعات الشعر العربى القديم) يتناول «فاجنر» wagner بمهجية الدارس وموضوعيته إلى درجة لا يرقى إليها الشك فى جدية تلك الدراسات وطابعها

الأكاديمى . فالناقد الألمانى يشير إلى نظرية طقس العبور ، ونظرية طقس التضحية ، ودرس على ضوء هذا المنهج نماذج متنوعة من مفردات الشعر الجاهلى . وأغلب الظن أن هذه الدراسات التى تهتم بمقاربة الشعر الجاهلى على ضوء نظريات حديثة قد أصبح مسار نهج فى الدراسات الاستشراقية على مستوى العالم .

أما المقالة الثانية (محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم) لبيكر BECKER فهى تعنى فى المقام الأول مقاربة نصوص من الشعر الجاهلى وبخاصة فى «المفضليات» بعناصر شعرية غربية تعزى إلى الجانب التاريخى تارة ، والأسطورى تارة أخرى . وحاول الناقد الألمانى أن يبرز سمات الشعر العربى القديم فى ضوء ما أفرزته الدراسات الغربية على اختلاف مناهجها .

وليس هنا مجال الدخول فى حوار مع هذا الطرح النظرى أو مع التطبيقات التى أجريت على ضوئه ، وإنما غرض المترجم أن يقدم نموذجًا من الأدب الاستشراقى الألمانى ، يعمد فى طرحه أن يبرز نقدًا للنقد البنيوى السابق الذى يبنى مساره على أنقاضه . فقبل أن يتقدم بتطبيقاته اللاحقة ، يكشف أولاً فى النصف الأول من هذه الدراسة المطروحة للترجمة عن جوانب القصور

والإخفاق فى القراءات البنيوية التى أجريت على نصوص الشعر العربى القديم . ثم يطرح فى النصف الأخير منظوره النقدى البديل ، ويدافع عن جدواه .

أما فيما يتعلق بالترجمة ، فقد حاولت - قدر الإمكان الإلتزام بحرفية النص الأصلى ، مع اخضاعه لروح العربية وأساليبها ، والتعديل الوحيد الذى أجريته أننى زحزحت الحواشى الأصلية عن مكانها على الصفحات ، ونقلتها إلى ذيل الدراسة مع المحافظة على أرقامها المتسلسلة كما هى فى الأصل ، وترجمت ما كان منها إحالة إلى مراجع باللغة العربية ، أوتعليقات ايضاحية من المؤلف .

ومن الطبيعى أن تتجه المرحلة الأولى من الاهتمام بهذه الدراسات إلى ترجمتها وطرحها ، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة النقد والتقويم .

وعلى الله قصد السبيل ،،،

GRUNDZÜGE

Ewald Wagner

Grundzüge der klassischen arabischen Dichtung

Band I
Die altarabische Dichtung

wb
SENSCHAFTLICHE
CHGESELLSCHAFT
RMSTADT

(1)

أفكار عن أحد موضوعات
الشعر العربى القديم

الدكتور
ايفالــد فاجنر

الجزء الأول

نشر مجلة المستشرقين الألمان - دار مشتادت
المانيا الغربية سنة ١٩٩٥م

ليس معقـولاً ولا ممكناً أن نحاول فى إطار مقـالة واحدة نقد البنيوية عمـوماً ؛ فهى مصطلح قد أصبح غامـضاً ومتسعاً جداً ، مستـوعباً أنواعاً عديـدة من الطرق والمناهـج التى تمتد فى المـيادين الأكاديمية من الـلسانيات ، إلى الأنثروبـولوچيا بدراستها لـلطقس والأسطـورة والأدب الشـعبى ، ثم إلـى النـقد الأدبـى . لهـذا حـصرت نفـسى فى نقد تقنيات بـنيوية محددة كما أجـــراها عدد مـن النقاد فى ميدان الشـعر الجاهلى . لقد حاولت أن أبيِّن نجاح تلك الـتقنيـــات وإخفاقهـا ، وأن اقترح إجراء منـاهج أخرى - بنيـوية وغير بنيـوية - قد تقودنـا إلى إدراك جمالى وفكـرى أكثر تماسكاً فى مـقاربتنا لهذا الأدب الذى ظل حتى الآن مـــنفلتا إلى حد ما .

إن دراسة الـسيدة م . بـيتـسن **الاستمرارية البـنيوية فى الشعـر التى** تتصـدى بالتحـليل اللـسانى البـنيوى لخمـس من المعلقـات لا تكاد تستحـق النقاش[1] . فلكـى تكون ذات معـنى ولكـى تحظى بالاهـتمام الأكـاديمى ، فإن مـثل تلك الـتحلـيلات

للتكرار الصرفى ، وللانحرافات الصوتية ولمعيار النظام العشرى ينبغى أن تنهض على :

١) معرفة بالصرف العربى وعلاقته الحميمة بالمعنى .

٢) معرفة بالقيمة الدلالية للحروف ولبعض الأصوات الخاصة كما ناقشها «ابن جنى» فى عمله الكلاسيكى «الخصائص» وكما نوقشت فى أعمال حديثة مثل كتاب **النويهى الشعر الجاهلى** .

٣) معرفة البنية الدلالية للقصيدة ، أى معرفة الأسس النمطية والأسطورية والشعائرية التى تقرر بنية القصيدة وتقرر الدلالات المجازية لأجزائها وعلاقة كل جزء بالآخر .

٤) تصور واضح لتقاليد النظم الشفهى كما تناولها «منرو» فى دراسته **«النظم الشفهى . .»** «وزنتلر» فى كتابه **التقليد الشفهى** . . .

وهذا بالذات جانب تسىء فهمه «بيتسن» وتستبعده[٢] . بعيداً عن مراعاة هذه المعايير فى جملتها ، تكشف «بيتسن» عن معرفة غير ملائمة باللغة العربية وآدابها ، فالعمل الوحيد الذى تنقل منه فى كتابها هو شرح المعلقات السبع للزوزنى . إن تحليلاتها الانطباعية للمعانى ليست أكثر من تلخيص للقصيدة على المستوى

الأكثر سطحية ، وليس فى هذه التحليلات شىء من التحليل . والخلاصة أن عمل «بيتسن» لا يمكن أن يُعد مساهمة أكاديمية فى مقاربة الشعر الجاهلى .

أحق من تلك الدراسة بالنظر النقدى عمل « كمال أبى ديب» **نحو تحليل بنيوي للشعر الجاهلى**[٣] من البداية هناك هفوات منطقية محددة فى الهدف المعلن عند كمال أبى ديب حول تطبيقه طريقة «لفى شتراوس» فى تحليل الأسطورة كما عرضها فى **الأنثروبولوجيا البنيوية**[٤] وفى **النىء والمطبوخ**[٥] على معلقة لبيد التى أطلق عليها مصطلح **القصيدة المفتاح** . فلقد تجاهل وهو يطبق هذه الطريقة عبارة لفى شتراوس «إن الأسطورة هى الجزء من اللغة الذى تصل فيه مقولة **المترجم الخائن** إلى أدنى مستويات دلالتها القيمية الفعلية[*] . وانطلاقاً من هذه

(*) انطلقت عبارة «المترجم خائن» - فيما يبدو - من الاحساس بصعوبة ترجمة الشعر بالذات ، إذ إن الشعر يقوم على الإيقاع والتصوير والإحالات الدلالية المتعلقة بثقافة اللغة الأصلية ، والترجمة تفشل كثيراً فى نقل هذه العناصر الشعرية ، ولهذا فإن ترجمة الشعر يُعد خيانة للنص الأصلى . غير أن هذا الكلام لا ينطبق على الأسطورة إذ المهم فى الأسطورة ليس هو العبارة ، بل القالب الحكائى ، ولهذا من السهل ترجمة الأسطورة فى أية لغة ، ولهذا لا تنطبق عليها مقولة «الترجمة خيانة» كما تنطبق على الشعر .

النظرة ، ينبغى أن تقع الأسطورة فى نهاية الطرف المقابل للشعر على سلم التعابير اللسانية»[٦] . لهذا فإن تطبيق هذه الطريقة على الشعر يتطلب منه بعض المسوغات[*] . وبالإضافة إلى هذا ، يختلف لفى شتراوس من البداية فى تحليله لأسطورة أوديب عن الدارسين واللغويين الكلاسيكيين كما يظهر فى قوله «لن نفسر أسطورة أوديب بالمعنى الحرفى ، بل إننا لن نقدم للمختصين تأويلاً مقبولاً لها»[٧] . ومع هذا ، يكشف تحليل لفى شتراوس التبسيطى تماماً لأسطورة أوديب عن دلالة عميقة ، لم تُلاحظ من قبل ، تجرى فى تضاعيف الدائرة الأوديبية - وهى إقرار / إنكار الأصل الداجن للإنسان . ومع أن هذه دلالة مثيرة ، فإنها ليست سوى جانب محدود من الأسطورة ، وكل العناصر التى يجمعها فى عناقيد أو حزم تبدو مفتوحة لتأويلات أخرى متعارضة . كذلك ، لم تُؤخذ فى الحسبان عناصر أسطورية أساسية عديدة ، مثل تعرُّض الرضيع أوديب لأخطار الطبيعة) ، ونشأته فى الجبال ، وغيرها - وهى عناصر أظهرت مارى ديلكورت ارتباطها بطقس النشأة (الانتماء) أو تسنم السلطة الذى يشكل أساس الأسطورة[٨] . عند هذه النقطة ينبغى أن نذكر كذلك الانتقاد الموجه لشتراوس من انثربولوجيين آخرين . تلخص مارى

دوغلاس حصيلة التناول التقليصي للأسطورة عند لفي شتراوس فتلاحظ مايلي :

بدلاً من الوصول إلى فهم أكثر عمقاً وسعة ، نحصل على دهشة ، على معنى جديد تماماً ، وهو إلى ذلك غالباً ما يكون معنى تافهاً . لقد حُيدت كل المعانى الجليلة التى كنا من قبل نتصور أن أسطورة أوديب تفصح عنها - كالقدر ، والواجب ، ومعرفة الذات ؛ ويقيننا فى حالة من القلق على كيفية بدء المخلوقات . يبدو أن الأنثروبولوجيين كلما طبقوا تحليلاً بنيوياً على أسطورة ، فإنهم لا يستخلصون منها معنى مختلفاً وحسب ، بل وأدنى من معناها الفعلى[٩] .

إن الحاجة لبعض المسوغات التى تخول تطبيق تقنية لفى شتراوس فى تحليل الأسطورة على الشعر تبدو أكثر إلحاحاً حين نعلم أن لفى شتراوس نفسه قد حاول بالإشتراك مع رومان جاكبسون إجراء تحليل أدبى بنيوى فى مقالة دسمة حول سوناته **القطط** لبودلير[١٠] . هذا التحليل ينجح إلى حد مثير للإعجاب

(*) فإذا كان لفى شتراوس يؤكد أن الأسطورة تختلف اختلافاً بيناً عن الشعر ، فإن الناقد هنا يرى أنه ليس لأبى ديب الحق فى تطبيق تقنية الأسطورة على الشعر إلا بعد عرض المسوغات .

فى اكتنــاه ثروة دلالية وافرة من القــصيدة ، ودقتها ، وكـمالها ، ومداها الهائـل فى المضمون »[11] . وتستـمر فى القـول : «هذا النوع من التحليل ليس الغرض منـه إنتاج جملة مكثفة حول معنى القصيدة ، فهو ليس تحليلاً تبسيطياً أو تفليصياً بأية حال»[12] . أود أن ألاحظ فى حقيقـة الأمر أن مقالة **القطط** لاتستمد نجاحها من الجوانب البنيوية فى القراءة بقدر مـا تستمده من كونها تأويلاً نصيًا فى نـطاق التـقليـد الأدبى الفرنـسى . وكذلـك ، لا تكمـن قوة القصيدة فى سلسلة الأضداد بقدر ما تكمن من التحول الاستعارى لذلك الحيوان من قطةٍ أليفة بـسيطة إلى (أبى) هولٍ صامت أبديٍ مشحون بالأسرار .

حين نأتى بعد ذلك إلى الشعر الجاهلى ، نجد من الطريف أنه يقـع بين الطـرفين الـلذين عـالجهمـا لفى شـتراوس فـى تحليـله للأسطورة . الطرف الأول ، وهو الدورة الأوديبية ، كان قد فُسر لنا وأثرى بمناهـج عديدة تمتد من فقة اللغـة ، إلى فرويد ، ومثل تلك الدراسات الـتحليلية المقارنـة المقامة على قاعدة عـريضة مثل Oedipe لمارى ديـلكورت ؛ ولا يضـيف تحليـل لفي شتـراوس لما سبق سوى بعد واحد فقط . وفى الطرف الآخر الأساطير الهندية الأمريكية الـتى تكاد تكون أجنبيـة تماماً على ثقافتنـا مثل أسطورة

أصل (قبيلة) زوني وأسطورة الخلوص أو الظهور[١٣] . فى الحالة الأولى ، نستطيع أن نقيس أية قراءات جديدة ونزنها مقابل كمية هائلة من المواد التفسيرية السابقة ؛ وفى الحالة الثانية ، نميل إلى شكر كل من بوسعه أن يفرض أبسط أنواع الأنظمة المنهجية على هذه الأساطير المشتتة فى أذواقنا الغربية . بين هذين الطرفين يقع الأدب العربى الذى ليس مألوفاً لدينا تماماً أو مدروساً بدقة من كل جوانبه كتقليدنا الأدبى الغربى ، ولا هو بغريب تماماً أو متعدد الأشكال كالأساطير الهندية . وبهذا نفتقد الحذق الذى يجعلنا نتحدى السابق ونُدخل تفسيرات جديدة ، كما نفتقد البراءة الخادعة التى تجعلنا نقبله دون نقد .

حين نلتفت الآن إلى تحليل كمال أبى ديب ، فإننا نعرف ماذا نتوقع . يتضح من البداية أنه ، وهو يقتفى لفى شتراوس ، يقحم بشكل تعسفى جدلية مسبقة . يقول لفى شتراوس إن «الفكر الأسطورى ينشأ من الوعى بالأضداد فى إتجاه الحل»[١٤] ، وهو ما عبرت عنه مارى دوغلاس بقولها : « حين يقول لفى شتراوس إن الفكر الأسطورى يتبع منطقاً خاصاً به ، فإنه يعنى المنطق الهيجلى القائم على الأطروحة ، ونقيضها ، ومركبها

المزجى ، وهو منطق يتحرك دوماً فى دورات معقدة تشمل الأضداد والأطراف الحدية فى الفكر»[١٥] .

ليس غريباً إذاً أن يبدأ أبو ديب تحليله لمعلقة لبيد بتشمم الأضداد الى يجد عليها أمثلة كثيرة ، حقيقية ووهمية معاً . وسرعان ما يسقط فى الهفوة التى حذر منها نقاد لفى شتراوس ، وهى أن «مجرد الاختلاف يستحق أن يُصنع منه تضاداً ، بحيث يمكن أن يُفرض التضاد على أية مادة قولية من قبل المحلل»[١٦] . الأم والطفل ، على سبيل المثال ، ليسا ضدين بالضرورة ، ولا الظبي والنعام كذلك . في حماسته لإقامة الأضداد يتنحى التحليل والفهم لكى يفسح الطريق للجداول أو القوائم ، وفى النهاية يخطىء أبو ديب الهدف تماماً. إن الثنائيات التى يرصدها مثل محل / مقام ، حلال / حرام ، سارية / غادٍ ، جود / رهام ، تشكل فى الواقع تضاداً من بعض النواحى ، ولكنها لا تخلق تناقضاً . بل إن الشاعر حين يربط طرفى دورات طبيعية متعددة بالنسق الشعرى فى نهاية كل بيت فإنما يفصح بهذا عن الكلية ، والتمام ، واكتمال دورات طبيعية تتعاقب باستمرار .

يتضح أيضاً من البداية أن التحليل البنيوى لا ضمان فيه لفهم

صور الشاعر . على سبيل المثال ، يخطىء أبو ديب فى تفسيره لمدافع المياه التى عرتها السيول فى البيت الثانى ، فهى لا تعنى أن هذه المدافع قد عفت وامحت آثارها ، بل العكس ، وذلك أن الرياح العاصفة تنقش هذه المجارى وتحفرها حفراً عميقاً حتى تبدو بالفعل مثل الكتابة المحفوظة على الصخر(*) . ليس ثمة ما يدعو إلى ذلك التجريد المفرط الذى يجعل الصورة مستعصية على الفهم فى قوله : «ما تقدمه هذه الصورة إنما هو مفارقة أساسية حيث توصف أو تُضاء عملية سلبية من خلال أخرى إيجابية ، وكلتاهما عمليتان لحركة الزمن»[١٨] . إنها مجرد صورة ، وهى إلى ذلك صورة جميلة تشخص الريح باعتبارها حافظة لبقايا الدار من خلال حفرها قنوات المياه وبهذا تترك فى المكان علامات لكى يقرأها الشاعر الذى كانت صاحبته ذات يوم تقطن هناك ، تماماً كما يمكن

(*) المدافع ليست - فيما أحسب - هى مجارى السيول ، بل هى التلاع المدفوعة بين الأدوية والمسايل . وهى مواقع الديار لأنها تدفع وصول السيول إليها ، فالشاعر ببساطة يقول إن هذه الديار الدائرة قد نزلت عليها الأمطار فعرتها وكشفت رسومها حتى بدت هذه الرسوم شاخصة شخوص الخط على الصخر . إن الأمطار والسيول لا تحفر خطوطاً وقنوات تشبه الكتابة ، بل تكشف عن رسوم قديمة فتجعلها تبدو مثل الكتابة . هذه هى الصورة التقليدية للرسوم ، ولبيد لا يختلف عن بقية الجاهليين فيها . فما يقوله الناقد هنا بعيد عن واقع الصورة .

أن يُقرأ النقش على الصخر . توحى الصورة باستعارة مجارى المياه المحفورة فى الرمـال لشاهد القبر أو لنقوش أطـلال المدن المهجورة على طريق الـقوافل وفوق ذلك - وهذا أمر يخـطئه أبو ديب ، فإن هذه الصورة استعارة حول تصور الشاعر للزمن : فكلما عفت الدار وأصبحت دائرة كانت استجابة الـشاعر حية ومشحونة : غير أنه لم يـكن بوسع أبى ديـب فى كل أشجـاره البنيويـة رؤية هذه الغابة التصويرية .

ما يصنعه أبو ديب فى تحليله كـله أنه فى النهاية يختزل القزح الشعرى فى المقطع الافتتاحى (١ - ١١) إلى أبيض وأسود . فهو ينتهى إلى القول : «تتخلل وحدة الأطلال كلها ثنائيات جوهرية : الجفاف والقحل مقابل الرطوبة والخصب، السكون مقابل الحركة، الصمت مقـابل الضجيج ، الظلام مـقابل النور ، التغطـية مقابل التعريـة . هذه الأضداد ملمح أساسـى ليس فى القصيـدة المفتاح وحسب ، بل فى الشعر الجاهلى كله»[١٩] . هذا الكلام ، إن دل على شىء إطلاقاً ، فـإنما يدل على القليل جداً . لانجـد هنا شيئا من الدلالة الرمزية ، والنمطية الأولية ، والمجازية للمقطع .

بل ينبـغى أن نقول إن القصيدة تـستهل بصورة الدار الـعافية

التى كانت قد أخـليت بسبب ضرورة الهجرة الموسمـية فى الفصل الجاف . مع هـذا العفاء تحـتفظ المجارى الجـافة المحفورة بـفعل الرياح والسيول برسالة للشاعر عليه أن يقرأها . لقد عادت الدورة الفصـلية بكاملـها - شهورها الحـلال والحرام ، فصولها المـمطرة والجافة ، كما عادت الدورة اليوميـة لحجج عديدة خلت . يجسد البيـت الرابع مجـىء أمطار الربيـع ومعها نبـات الأيهقان والـظباء والنعام وهـى تربى أولادها وتدفع بهـم إلى جانبها . هـذا المشهد مهم فى دلالـته التصويرية ، فهـو أولاً يتضمن الإيحاء بـأن تدمير الحياة وبعثها من جديد مع التحول الموسمى لدورة الفصول أمر لا مفر منه ، وهذه هى دلالة الصورة التى تستهل بها القصيدة . هذا المشـهد بـدوره يشكـل إضاءة علـى خاتمـة القصـيدة ، إذ هـناك بالمصطلح النفسى نوع من التـعويض أو التسامى - بمعنى أن علاقة الشاعـر (بنوار) التى آلت إلـى القحل والرحـيل والقطيعـة تحقق إنجازاً غيـر مباشر فى خـصوبة الظباء ويـقر الوحش وتوالـدهما . تبـدو هذه الرابـطة المجازيـة أكثر وضـوحاً حين نـعلم أن هـذين الحيوانـين يستخدمـان تقليداً فـى وصف الصاحبـة ونساء القبـيلة عمومـاً ، كما يحـدث بالفعل فـى البيت الرابـع عشر من مـشهد الظعـائن فى هذه القصـيدة . فى البيت الـثامن يعود الشـاعر إلى

صورة الخط أو الكتابة ، فالسيول وهى تغسل الطلول إنما تحك الرسوم أو العلاقات وتجلوها بصورة أعمق ؛ إن عودة الدورة السنوية ، مثل ترجيع الواشم حين يذر الوشم فى حركة دائرية ، إنما تخلق انطباعاً عميقاً وتجعل الذاكرة المدونة أو علامة الزمن الماضى دائماً أكثر رسوخاً وأكثر شخوصاً مع كل دورة تتكرر (البيت ١١) . على هذا النحو ، يأخذ البيت العاشر معنى ساخراً لم يلاحظ أبو ديب ولا غيره من النقاد فيما يبدو . ما جدوى مساءلة الصخور الصماء الخوالد ؟ هذا هو لغز أبى الهول فى الأدب العربى القديم . والإجابة على هذا اللغز تبدو من خلال التساؤل التالى : ما هى الرسالة التى تبدو ناصعة للعيان كلما عفت الدار المتهدمة ؟ إنها فناء الإنسان ذاته . بهذا ينكشف المعنى الحقيقى فى الأبيات ٢ ، ٨ ، ١١ - وفى وحدة الأطلال بكاملها فى الواقع . فى صورة الهجرة والعدم والبلى يدرك الشاعر بوضوح أكثر من كل سنة تمر موته الذى لا مفر منه .

فى البحث عن الأضداد والوسائط ، تُهمل مثل هذه الدلالات الدقيقة والملابسات والاستعارات ويطفحها النظر من أجل خطاطات وجداول اختزالية تقليصية . لا ينكشف معنى

القصيدة من خلال سلسلة الثنائيات الضدية (الجدلية) ، كما يصرح أبو ديب[٢٠] ، بل يُختزل فى قوائم وجداول عقيمة تحول دون نمو الدلالة الأساسية والمجازية الخصبة فى مخيلة القارىء وذهنه .

إن محاولة أبى ديب ترتيب عناصر القصيدة فى شبكة من العلاقات تبدو غامضة وغير حاسمة . فلم يكن باستطاعته أن ينجز شبكة متماسكة ومقنعة كتلك التى استخلصها لفى شتراوس من أسطورة أوديب ؛ بخلاف هذا ، نرى شبكاته تفتقد التماسك ونقاشه ينقصه الترابط والانسجام . بعد ثلاث صفحات من الجداول ، يبدو أنه يناقض نفسه فى النهاية : فبعد أن يقيم نقاشه على دعوى أن بنية القصيدة وحركتها تعتمدان على الثنائيات الضدية ، نجده يقول :

تكتشف الدوائر مباشرة ملمحاً بنيوياً أساسياً من ملامح القصيدة : هو الغياب شبه الكلى للذوات من الشرائح المحايدة ، والندرة النسبية للذوات الإيجابية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق أو السلبية بشكل مطلق . تعكس النقطة الأولى رؤيا الشاعر الأساسية للوجود باعتباره مكوناً من ثنائيات ضدية

ومفارقات . أما النقطة الثانية ، فإنها تؤكد ذلك ، إلا أنها تؤكده بصورة أكثر حدة وكثافة ، فهى تجلو كون الشاعر يعاين كل الذوات تقريباً على أنها تملك طبيعة ضدية ، إذ إنها إيجابية وسلبية فى الوقت نفسه[٢١] (*) .

يبدو أبو ديب مدركاً للرابطة المجازية بين الشاعر وبين الحمر الوحشية والبقر الوحشى الذى يُقدم على شكل تشبيهات لناقة الشاعر فى قسم الرحيل ، ولكنه لم يدرك وظيفة هذه التشبيهات فى الحركة المتنامية للقصيدة . ينبغى أن نلاحظ أولاً الطريقة غير المباشرة التى يصف الشاعر بها نفسه من خلال هذه التشبيهات . فهو أولاً يذكر ناقته ، ثم يشبهها بأتان ملمع (حامل) : وبهذا يكون كلما ابتعد عن نفسه منطقياً اقترب منها أكثر على المستوى النفسى . أما أن هذا القانون من الانزلاق الاستطرادى قد ظل قائماً لمدة طويلة بعد ذلك ، فهو أمر يشهد عليه انتقاد ابن رشيق

(*) كتب أبو ديب عدداً من المقالات عن نصوص الشعر الجاهلى أهمها واحدة حول معلقة لبيد سماها «القصيدة المفتاح» وأخرى حول معلقة امرىء القيس بعنوان : «قصيدة الشبق» وقد نشرت هذه المقالات أولاً باللغة الإنجليزية فى بعض الدوريات المتخصصة . ولكنه قام لاحقاً بنقل هذه المقالات إلى العربية وأضاف إليها وجمعها فى كتاب سماه «الرؤى المقنعة» ، وهو يحمل مشروعه البنيوى لقراءة الشعر الجاهلى . والنص العربى هنا منقول من كتابه هذا ، ص ٨٧ .

لبيت كثير : « وددتُ وبيت الله أنـك بكرةٌ ؛ وأنى هجانٌ مُصعبٌ ثم نهربُ » وبيـت الفرزدق : « ألا ليتنا كنـا بعيرين . . . »[٢٢] . علـى هـذا النـحو ، فإن نسق الـهجرة الموسـيمة لحمـر الوحش (كونهـا تجتزئ عن الماء بأعـشاب المرتفعـات فى الفصل المطـير ثم تُرغم على النـزول إلى الماء فى الفصل الجاف) يـوازى نسق هجرة القبيـلة . والأكثر دلالة علـى الحركة المتناميـة للقصيدة أن يـنتهى مشـهد الثـور والأتان بوصـلهمـا إلى المـاء وخوضهـما فى غـمرة الغدير . إن هذا المـشهد ، مع حمل الأتان ، يولـد صورة لمتاعب الرحيـل التى تـنتهى بالحيـاة والخصب والتـناسل ، وهذا يـشكل إضاءة علـى نهاية المطاف لـلشاعر فى رحلـته وفى قصيدتـه معاً . بالمثل ، تتغلب البقرة التى قُتل فريرها وافترسته الذئاب على أساها ويأسهـا وتؤكد إرادة الحيـاة فيها بـقتلهـا كلاب الصيـادين . هذا الانتصار الحاسم يُحدث نقطة تحول فى النغمة العاطفية للقصيدة : صور الرحـيل والقنـوط تتراجع لكـى تفسح الـطريق أمام الـفخر وتأكـيد الذات ؛ النـاقة الـتـى هـى رمز الـتعب والمعـاناة المضنـية تتراجع أيضاً لكى تُوازن فـى الكفة الأخرى بالفرس - وهو الرمز الطليـعى للفروسيـة الرجولية كمـا توحى الصورة فى الـبيت ٦٦

الذى يقول فيـه : «أسهلتُ وانتصبتْ كجذع مـنيفة .... جرداءَ تحْصرُ دونَها جُرَامها » .

هذا الرمـز للفحـولة والقوة والفـتح يأتى بـعد ذلك ليـفسح الطريق لـلفخر القبلى . ولا يـعلق أبو ديب على هـذا القسم إلا بصورة مقتضبة تماماً ، وهو حينئذ يخطىء ما أعده المعنى الأساسى وأهميته فى بناء القصيدة . فى هـذا القسم نصل إلى نهاية الطرف الآخـر فـــى الدورة المـوسمية . تسـتهل القصـيدة هناك بـرحيل القبيــلة ، فى حين تتلاقــى فى هذا القسم جـموع القبيلـة (البيت ٧٨) . هكـذا تكتمـل الدورة من نـاحية ومـن ناحية أخـرى فإن أعتزاز لبيـد بإعداد قبيلته قدور الطـعام المكللة باللحم لـلجياع فى الشتاء وبـسننها الراسـخة وبشرفها وجـودها الدائم يوحى لـنا بأن القبـيلة قد تغلـبت على التـعاقب الدورى بين الوفـرة والمجاعة ، وبين الرحيـل والاستقرار . يتجـسد هذا المعنى فـى صورة عديدة أكثرها إثارة فى البيت ٧٥ (الذى لـم تكن ترجمة آربري ولا كمال أبى ديب له دقيقة تماما) ، فهو يـنبغى أن يكون هكذا : تبالة ذات الأودية المخصبة الخضراء . بالنسبـة للضيف والجار الغريب تكون قـبيلته مثـل وادى تبالة المخصب . وفـى البيت ٨٥ : حين تكون المجاعة الشتوية أطول أقسى على المعـدمين فإن قبيلة الشاعر تكون

لهم كـما كانت فـى كل الأحوال ربيـعاً دائماً . ومـرة أخرى فإن البـيت الرفيـع السمك فى الـبيت ٨٥ يوحى بالـسكن المستـقر فى مقابل الهجرة الموسمية ، مـع أن هذه الدلالة يمكن أن تؤخذ على سبيل المجاز ، وليست حرفية .

هكذا ، وفـقاً للقـراءة التى اقتـرحتها هـنا ، يمكن أن تـعمل القصيدة بالفعل ، كما يدعى شتراوس أن الأسطورة تعمل ، لكى تحل تنـاقضاً جوهريـاً فى المجتمع - وهـو سيطرته عـلى الدورات الطبيـعية لـتعاقـب الجفـاف والمطر ، الـعوز والوفـرة ، الهـجرة والإستقـرار - من خلال مؤسسة الـقبيلة التـى تنتج سننـها رخاءً دائماً وربيعاً أبديًا .

لقد تجـاوز أبو ديب ، الذى أثقلـته شبكاته وجـداوله ، هذا التضاد الجـوهرى بين تقلب الـدورة الطبيعيـة وثبات سنة القـبيلة وتركيبتها ، وهو ما يشكل الأساس للتصوير والحركة فى القصيدة .

وتأتى نـتائج أبى ديب مـخيبة تماماً فـى الموضع الذى كنـا فيه نقدر أن يمكن أن يكون التحليل البنيوى أكثر قدرة على الكشف ، وهو المقـارنة بين معلـقة لبيد ومرثـية أبى ذؤيب فى أبـنائه . أول خطأ يقع فيـه أبو ديب هو استعمال جداول لشبـكة العلاقات من

أجل الكشف عن الفروق الحاسمة فى رؤية كل منهما للواقع ، للتضاد الجوهرى حياة / موت[٢٣] . هذا مع أننا هنا نتعامل فى الواقع مع نمطين مختلفين من فن القصيدة هما الرثاء والفخر ، ولكل منهما وظيفة مختلفة - كون الأول يتعلق بالموت والثانى بالحياة أمر واضح فى حد ذاته . لقد كان النقاد العرب القدماء مدركين تماماً للوظيفة فى قصيدة الفخر - التى هى الحفاظ على سنة القبيلة وإذاعة قيمها وموروثاتها[٢٤] .

أما المرثية فوظيفتها إنما هى نعى أولئك الرجال الذين كانوا لو عاشوا سيقومون بهذه الأمور القبلية خير قيام . إن العملية النفسية والتصويرية الأكثر وضوحاً بالنسبة لشاعر ينظم مرثية فى أبنائه الخمسة ، الذين قيل إنهم كلهم ماتوا بالطاعون فى السنة نفسها[٢٥] ، ينبغى أن تكون إضاءة الموت واليأس فى العالم أو فى عالم الشعر من حوله . ولا يسىء أبو ديب قراءة جداوله وحسب ، بل إننا نجد بداخله أخطاء حاسمة فى تأويل الصور . على سبيل المثال ، يرى أبو ديب فى حمل الأتان اعتلالاً وعلامة ضعف فى معلقة لبيد ، فى حين يرى فى خفة الأتان وخلوها من الحمل فى مرثية ذؤيب علامة صحة وعافية . مصدر هذا الخطأ

واضح ، وذلك أن الوصف التقليدى للناقة المثالية للرحيل هو كونها غير حامل ؛ فمن الواضح أن الناقة العشراء لن تستطيع تحمل الرحلة الشاقة التى تنهك حتى الناقة غير الحامل وتجعلها نضواً لدرجة أنها أحياناً يجب أن تنحر . بيد أنه من الواضح جداً فى سياق هاتين القصيدتين أن حمل الأتان الوحشية فى معلقة لبيد رمز حياة وخصوبة يوحى لكل من يريد أن يصغى ، بنهاية المطاف فى رحلة الحمر الوحشية بوصولها إلى الماء المانح للحياة وبوصول الشاعر إلى القبيلة الكافلة لحياته . وبالإضافة إلى هذا ، يعكس فشل الحمر الوحشية فى أن تلقح وتنتج حتى تنقرض فى النهاية (فى المرثية) فشل الشاعر نفسه من جهة دورة الأبوى فى التوالد والحفاظ على النسل ومساواة انقراض سلالته بموته هو . هكذا نرى أن شبكة العلاقات عند أبى ديب لا تكشف إلا القليل عدا الخطأ فى بعض عناصر القصيدة .

علاوة على ما تقدم ، لم يكن أبو ديب مصيباً فى استنتاجه أن الفكرة فى مرثية أبى ذؤيب هى أن الموت أمر كلى وشمولى[٢٦] . ولو كان كذلك ، فإن موت أبنائه سيصبح أمراً لا مفر منه ولن يكون حالة استثنائية تستحق الرثاء . ليست حقيقة

الموت هى مـا يشكو منـه الشاعر ، بل اختـياره الإعتباطـى الجائر لضحايـاه وقلبه العنـيف للدورة الطبـيعية . لماذا يحـيا هو ويموت أبناؤه ؟ لماذا لم تـنفع التمائم التـى علقها فى رقابهـم ؟ يختار أبو ذؤيب صـورة سهام الميـسر لجـلاء اعتباطـية الموت : كـلها تـبدو متساوية ، ومع هذا يفوز بعضهـا وبعضها يخسر . وتجلو الصورة النهـائية فى الـقصيدة هذا المـعنى بشكـل جميل آسـر : فى هذه الصـورة نرى فارسين مـدججين بالـسلاح ، متـعادلين فى الـقوة يتقدمان للقتال ، كلاهما فرسا رهان من أصل كريم ، وكل واحد منهما ، لو قـدرت له الحياة ، كان سيحيا حياة فـاضلة وشريفة ، ومع هذا ينقلب أحدهما منتصراً والآخر مقتولا .

يخلص أبو ديب إلى القول بأن أجزاء القصيدة تسهم كلها فى خلق بنية دالـة وموحدة تماماً (٢٧) . وهذا من الصـعب أن يكون كشـفاً جديداً ، بـل إنه تكرار لـلطرح الأساسـى فى رومانسـيات القرن التاسع عشر حول «الوحدة العضوية» عند كولردج . غير أن أبا ديب لم يدرك ما هى بالضبط البنـية الدالة لهاتين القصيدتين ، ولا كيف تسهم الأجزاء فيها بالفعـل . هذا التصور للبنية الدالة ، على أية حال ، كان الجاحظ قد لمحه من قبل فى كتاب الحيوان(٢٨) حين لاحظ أن الـثور الوحشـى فى قصيـدة الفخر دائـما ينقـلب

منتصراً على الصياد ، فى حين أن هـذا الثور يقتل فى المرثية . ما يـبقى بكـل بساطة هـو أن نوسع هـذه الملاحظـة لتشمـل عمليـة التصوير فى القصيدة كلها .

أما استنـتاج أبى ديب الختامـى ، الذى يتصدى لشـرح حركة القصيدة بوصفها تحقق توسطاً بين مـتناقضات : الطبيعة فى مقابل القبيلة ، الحياة فى مقابل الموت فإنه[٢٩] ، كما سنرى فـيما بعد ، ليس استنتاجاً خاطئا بقدر مـا هو تافه وغير مثمر . إن المرء ليشك أن هذا الاستنتاج قـد أقحم على القصيدة أكثر مما هـو مستمد من صورها . هذه المحصلة الاستنتاجية لم تضف بعداً جديداً كما فعل لفى شتراوس فى أسطورة أوديب ، ولم تحـل لغزاً كما فى تحليله (شتراوس) لأسطورة أصل زونى الهـندية ، ولاكشفت عن دوائر دلالية وإيحائية دقيقة ومتسعة دوماً كما فى تحليل شتراوس لقصيدة «القطط» .

لنعود الآن إلـى أبى ديب فى مقالتـه الثانية «قصيـدة الشبق» حول معلقـة امرئ القيس[٣٠] . يصدم المـرء هنا للوهـلة الأولى التطبـيق الممل للطـريقة نفسها مـرة أخرى ، وهى إقامة الثـنائيات والأضداد التى لا تبدو فـى الغالب دقيقة ولا مقنعـة تماماً . كيف

يكـون الدخول وحـومل ضـدان ؟ كل ما نـعرفه أنـهمـا بسـاطة موضعـان مختلفان . لا يـدل كلام أبى ديب على وعـى بالأسس الاشتقاقيـة التى قد تطرح هذه الثنـائية بوصفها تشـكل تضاداً بين مذكر ومؤنث . يصرح بالمثل أن ثنائية حبيب / منزل تشكل تضاداً إذ أن أولهمـا حى والثانـى جماد[٣١] . وهذا كـلام فارغ الـدلالة وليس مقنعاً أيضاً .

ولا تبـرز حساسيـة أبى ديب الأدبـية وقدرته عـلى الإدراك والتـذوق إلا حين يـتخـلى ، لـبعض الـوقت ، عـن تقـنيـاته الميكانيكية ، وذلك فى مثل قوله :

إن الحيـاة تظهر لمحًا مـلتبسـا أكثر مـن كونها شـيئاً يُسمـح له بالانـبثـاق من داخل وحـدة الأطلال . أمـا الدلالات الضـمنـية للجـمال والحيوية والـطراوة فى أسمـى المكان (توضيـح والمقراه) وفى الآثـار الدالة علـى حياة الحيـوان (بعر) ، فتـخلق إحسـاساً بالحياة . ولكن القصيدة مسكونة بـلحظة تقهقر لقوى الحياة تجعل من الفعل المـشحون بالمشاعر (نسـجتها) شيئاً عظـيم الأهيمة . إن ذكر هذا الفعل ليس شيئاً تـعسفياً أو غير ضرورى ، بل هو صورة لنوعين من الـرياح التى تمثل قوى متعارضـة ، ناسجة الأطلال ،

فتشــى بإحسـاس الجمـال والرشاقة ، ولكـنها تقدم كـذلك إحدى النهائيات التى تنساب فى تـيار الأسى الذى يصوره الشاعر فى بيت المطلع ، مولدة عن طريق التفاعل فيما بينها حالة مركبة للوجود . إننا نجد ، فـى جانب ، إحياءً للطبـيعة وبثًا للاحساس بـالحياة فى وسط المـوت ؛ ونجد فى الجانـب الآخر قوة تثـير أحزان الشـاعر وآلامه المبرحة وتضاعفها[٣٢] .

إن المرء ليتمـنى مع ذلك لو أن أبا ديب قد لاحـظ أن الشاعر يكشف عن شىء من طـبيعة الشعر حين يصف قوة طبـيعية مدمرة (تعفية الرياح للدار) من خلال نـشاط إنسانى خلاق «النسيج» (إذ تستخدم لفظة نسج عموماً استـخداماً مجازياً لنظم الشعر أيضاً) . فحين تكـون الدار العامرة بأهلـها هى الشىء الجوهـرى فى الحياة الواقعـية وتكون الأطلال مجـرد خراب وعفاء ، فإن العـكس هو الصحيح بـالنسبة للشاعـر : لا يمكن أن تبدأ القصيـدة حتى تكون الرياح قـد نـسجت الدار وحـولتها إلـى أطلال بالية - هـى موطن الشـعر والشـاعر . من الواضـح ، على أيـة حال ، أن الشـاعر يلمـــس ظلالاً ودلالات مجــازية أكثـر دقة وتعقـيداً من مجـــرد التضاد ، ولذا يكون الناقد باختياره لهذا النوع من التحليل البنيوى كمن يـتناول آلة غلـيظة ليعـملها فـى مادة رقيقة جـداً . ولا تبدأ

شفافية القصيدة فى البروز إلا حين يـلقى هذه الآلة جانباً ويلتفت إلى ذهنيته الحادة المصقولة .

على هذا النحـو (من الحذق) يُصدر أبو ديب تقييمـاً صحيحاً لدلالة نحر الشاعر ناقته للعذارى فى دارة جلجل :

يصور الجمـل على أنه القربـان الذى يُقدم على مذبـح اللذة الحسية : مـاذا يمكن أن يصور الحدة الحـسية البدائيـة أكثر من دم حيـوان مهرق وصورة الـعذارى يتـفجرن بـالحياة وهن يـحتفـلن ويتضاحكن ويتراهن على اللحم[٣٣] .

ومع هذا لم يكن دقيقاً تماماً ، لأن المشهد - كما سنقترح فيما بعد - ليس صورة للشبق البدائى بقدر ما هو صورة لحسية طفولية غير ناضجة .

وفى حـالات أخرى يخطـىء أبو ديب ، فـى غمرة حمـاسة لتجريد الصورة الشعرية فى قـالب تحليلى ، فهم روابط وعلاقات مجازية واضحة . فهو يصرح على سبيل المثال :

يحـدد أول نسق لـلصورة تـعارضاً جـذرياً يوجـد فى ثقـافة الإنســان هو الجفاف / الـطراوة ، وسوف أسـمى هذا التـعارض «احساس الـطراوة» . وتتميز وحـدة الأطلال ، كما أوضحـنا في

جدول (١) بغياب الماء والأنسياب المذهل للدموع ، ولا يبدو أن ظهور هذين الملمحين يحدث بمحض الصدفة ، إذ إن إحدى الخصائص البنيوية للقصيدة هى أن وجود شكل واحد من أشكال الطراوة يؤدى إلى اختفاء الشكل الآخر من الوحدة نفسها . . . . ولا يظهر الماء فى القصيدة إلا فى الوحدات التكوينية التى توجد فيها مظاهر حسية أو تحقق جنسى أو حيوية . . . . وحيثما يظهر المطر تتميز الوحدة بغياب الدموع ، فالماء إذاً يلغى الدموع[٣٤] .

بل ينبغى أن نقول إن الماء العذب والمطر فى الصورة الشعرية العربية التقليدية مرتبطان بالخصب والنماء والحياة والحب . من هنا جاء استسقاء الشاعر ودعاؤه بنزول المطر على الأطلال والديار - لعلها تحيا من جديد ويحيا معها حبه أيضاً ، ومن هنا أيضاً جاء الوصل التقليدى لريق المحبوبة بالماء العذب البارد . إن هذا بدوره يساعد علي فهم مشهد العاصفة فى نهاية معلقة امرئ القيس . فالعاصفة - رغم عنفها المدمر ، تأتى لكى توازن قحل الأطلال وجفافها ، وهى تعمل - بالنظر فى علاقتها بالبناء التقليدى للقصيدة الجاهلية - بوصفها شكلاً مكثفاً ومزحزحاً عن محله للمطر الذى يستحضره الشاعر عادة فى وحدة الأطلال . هكذا حين يأتى نزول الأمطار على الأطلال عند لبيد فى مكانه المعتاد

من قسم النسيب بحيث تتم الدورة الكاملة من الجفاف إلى الخصب فى مكان واحد ، فإن أمرأ القيس قد فصل بين نصفى الدورة وكثفهما كنوع من التعويض عن هذا الفصل . أما بالنسبة للدموع ، فإن الصورة الشعرية العربية تربطها ، كما نفعل نحن ، بالماء الملح الأجاج الذى يدل على القحل والعقم : يذرف الشاعر العاشق الدموع على حب ضائع وخصوبة (جنسية) لم تتحقق . وهنا بوسع الاستعمال الشعرى فى الفترة العباسية أن ينيرنا فيما يتعلق بتعرف الملامح المجازية التقليدية المتضمنة هنا . يقول أبو تمام :

كانت مجاورة الطلول وأهلها ∴ يوماً عذاب الورد فهى بحار[٣٥]

من هنا جاءت غزارة الدموع فى وحدة الأطلال من معلقة امرىء القيس . إنها تكثف على المستوى الحرفى الخواء الروحى للشاعر ، والعلاقة المنصرمة مع صاحبته ، والهجرة عن موطن الحب ؛ كما تجسد على المستوى المجازى الخواء الفيزيائى للأطلال ومحلها وعدم خصوبتها . السبب فى عدم وجود الماء (فى الأطلال) هو ببساطة لأن ماء المطر أو الماء العذب والماء المالح أو الدموع تشكل أضداداً متعارضة - الخصوبة والقحل ، الفرح

والأسى . بالإضافة إلى هذا ، فإن جانب الخصوبة فى الصورة وفى الدورة الطبيعية ، فى هذه القصيدة - كما أشير من قبل - قد زحزح إلى نهاية القصيدة .

هذا التصرف فى البناء التقليدى للقصيدة من قبل امرئ القيس هو أساس الحدة العاطفية التى يدعى أبو ديب أنها السمة المميزة لهذه القصيدة . ومع ذلك ، فإن هذه الزحزحة البسيطة لأشد العناصر البنيوية رسوخاً وما يصاحبها من دلالة مجازية هى بالضبط ما يخطىء أبو ديب ملاحظته فى كل تحليله البنيوى .

أود أن أقترح هنا أنه بوسعنا ، من خلال تحليلنا لعملية الزحزحة والتصرف فى عناصر عديدة من القصيدة القديمة ، أن نكتسب منظوراً أوسع للروابط المجازية والنمطية . على هذا الأساس ، مثلاً ، نرى لبيد يذكر أمطار الربيع بوصفها تخلق خصباً وحياة جديدة فى الأطلال ، ثم يأتى ليشبه قبيلته بربيع دائم فى وحدة الفخر . هذه الحقيقة تكشف عن الرابطة المجازية التى تسمح لامرئ القيس بأن يُحل العاصفة محل الفخر - وهذا عدول عن بنية القصيدة التقليدية تركه أبو ديب بدون تفسير . حسب هذا المنظور ، يصبح من الواضح أن مشهد لمع البرق وعنفوان

العاصفة المدمرة مع جلبها للخصب والحياة الجديدة ، تشكل ، مهما كانت مكونة من عناصر نمطية مألوفة ، بديلاً مجازياً من عنفوان الرجل فى القتال والصيد ، ومن خصوبته وأبوته لجيل جديد وتربيته ، ومده يد العطاء والنعمة للمعوزين - بمعنى أننا نرى فى مشاهد العاصفة بدائل عن العناصر الأساسية فى الفخر القبلى التقليدى . بعد هذا كله ، وبعد احتفال امرئ القيس الرائع بالذكورة فى أكثر أشكالها نمطية ، يظل أبو ديب يدور فى الظلام ، فهو يقول :

ولكن القصيدة لا تحقق أى توسط على المستوى الذى يُعد أكثر هذه المستويات جوهرية ، ويتمثل فى عجز الإنسان وعدم قدرته على خلق الخصب . ولهذا لا ينتج عن شبكة العلاقات فى القصيدة نسل ، وإنما يسودها الجدب وتفشل محاولة سلب القوة الشيطانية التى تملكها الطبيعة بوصفها الباعث الوحيد للخصب الذى يمكن أن يحدث توازناً مع تلك القوى المدمرة والمفضية إلى الدمار . ويبدو أن القصيدة تلمح إلى أن القوى السالبة هى الشىء الوحيد الذى يتحقق فى واقع الأمر[٣٦] .

لقد غابت عن ذهنه أبسط أساسيات المعادلة التصويرية التى

تساوى العاصفة الشديدة بالطاقة الجنسية(*) .

ينبغى أن يكون واضحاً عند هذا الحد أن الصلة بين موضوعات القصيدة الجاهلية وصورها وبنائها تتم من خلال روابط مجازية متشابكة تعمل فى مستويات عديدة ، وتصدر عن تداخل معقد بين الصورة والأسطورة والطقس والنمط النموذجى. ومن هنا ، فإن التصنيف المتعسف للعناصر (التى يشتمل عليها هذا النسيج المعقد الملتبس من المعنى والصورة) . فى أضداد وتوسطات حرفية بسيطة ينهار سريعاً ليتحول إلى ممارسة نقدية ميكانيكية لا معنى لها .

أما لماذا ينبغى أن يُحكم بالفشل على محاولة عدنان حيدر فى تحليله لمعلقة امرئ القيس على ضوء خطة «فلاديمير بروب» (فَقْد - توسط - فقد - تصفية) فذلك أمر واضح[٣٧] . لقد كان ... بروب فى تعامله مع الحكايات الروسية يحاول أن يؤسس

(*) لايبدو أن الناقد على صواب هنا . فأبو ديب يقيم قراءته لهذه المعلقة على أساس أنها تصدر عن رؤية شبقية جنسية . فهو يرى أن جزءاً كبيراً من عملية التصوير يقوم على الاختراق - الشاعر ، الحصان ، السيل . وهو يرى بالذات أن زخات العاصفة المطرة صورة للحظة الذروية ، كما يرى أن تغريد العصافير بعد العاصفة صورة للهدوء والانسجام الذى يعقب تلك اللحظة . ولا أدرى بعد هذا كيف يقول الناقد إن هذه المعادلة التصويرية قد غابت عن ذهن أبى ذيب ! .

بنية عامة لهيكل من المواد التى تبدو فى الظاهر غير مترابطة تماماً .. إنه باكتشافه سلسلة من ٣١ وظيفة ، يمكن على ضوئها تفكيك الحبكات فى كل الحكايات .

قد أنجز اختراقاً علمياً فى داخل كتلة هائلة كان النفاذ إليها لولاه غير ممكن ، وهو إقامة نظام يُمكن من خلاله تصنيف الحكايات ومقارنتها . هذا النظام لابد أن يكون تقليصياً أو اختزالياً عن عمد وبالضرورة القصوى . على سبيل المثال ، تأتى الوظيفة رقم ٢٥ التى سماها بروب **«مهمة صعبة تُسند إلى البطل»** فى أشكال عديدة على النحو التالى :

امتحان أو محنة بالطعام : كأن يأكل من الخبز حمل ثور أو حمل عربة .... امتحان بالنار : كأن يستحم فى حمام سخان - محمر ... تحزير الألغاز وامتحانات مماثلة : كأن يطرح لغزاً لا يمكن حله ، أو يعيد رواية حلم ويفسره ... امتحان بالخيارات : .... اختبار القوة ، الحذق ، الصلابة ... اختبار قوة التحمل ... مهمات تزويد وتصنيع : كأن يجلب دواءً ، أو يحصل على فستان عرس ، أو خاتم ، أو أحذية .. مهمات أخرى[٣٨] .

لم تُمنح الوظائف هنا تنوعاً هائلاً فحسب ، بل إن هذه ،

كما يقول بروب من البداية ، هى أكثر الوظائف ثباتاً ، فى حين أن الشخصية الدرامية والمشهد المحلى وغيرها من التفاصيل تتنوع بالحصر . وباختصار ، فإن الاختزال أو التقليص إلى أقصى حد ممكن ضرورى لإيجاد العامل المشترك . من هذه الزاوية تختلف القصيدة الجاهلية اختلافاً جذرياً عن الحكايات الروسية . ففى القصائد ، مجرد القراءة تجعل من السهل معرفة الموضوعات والصور والاستعارات التى تصفها ونظام ترتيبها . العامل المشترك بين القصائد أعلى كثيراً منه فى الحكايات الشعبية ، وهو علاوة على هذا ، قد تقرر وصفه فى مكونات القصيدة القديمة من قبل نقاد الأدب القدماء مثل ابن قتيبة(٣٩) وابن رشيق(٤٠) ، كما تقرر حديثاً بصورة أوضح من قبل ريناته ياكوبى(٤١) .

كذلك حين يرسم «حيدر» فى الجزء الثانى من الدراسة خطاطة مبنية على طريقة لفى شتراوس فى تحليل الأسطورة ، فإنه بدلاً من الوصول إلى كلام دقيق ورصين ، ينتهى بتقرير ما هو واضح . هل هذا التخطيط كله ضرورى لكى نستنتج أن القصيدة التى تستهل ببكاء الشاعر على الأطلال وتنتهى بالفخر القبلي - أو بعنفوان العاصفة وهولها كما فى حالة امرئ القيس - تتحرك من

السلب إلى الإيجاب ؟ لابد أن عدم صلاحيـة هذه الطريقة الضيقة قد أصبح واضحاً الآن . يقول حيدر :

تصف الخـطاطة التـالية العـلاقات بين موضـوعات القصـيدة بطريقة تقتفي طريقة لفي شتراوس البنيوية . ومع أن هذه الطريقة سوف تصرف الـنظر بالضرورة عن المـلامح الشعرية فى الـقصيدة لتركـز بدلاً من هذا عـلى العلاقات المـوضوعية ، إلا أن أبـعادها الأفقية والرأسية سوف تساعد على فهم الأسلوب الذى استطاع به الجاهـلى أن يتكـيف مع الحيـاة فى الصحـراء ، وأهمية هـذا فى تصورنا للدلالة الكلية التى تطرحها بنية القصيدة[٤٢] .

غير أنه ، كما سبق أن بينت وكما آمل أن أوضح أكثر ، لابد أن تكون العلاقات بـين عناصر القصيدة شعريـة بشكل جوهرى ، أى أنها مجازية ، وهذا فى المحصلة النهائية هو ما يجعل القصيدة قصيدة ، والقصـيدة يجب أن يكون قصيدة علـى كل المستويات : أى أنها ليست أسطورة ولا حكاية شعبية ولا طقسـاً موزوناً ومقفى . لهذا السـبب يـبدو أن تخطيط حيدر للعناصر السطـحية الظاهرة فى القصيدة لاعلاقة له بما يسميه **الدلالة الكلية لبنية القصيدة** .

أهم وأجدى من تطبيق حيدر للطرق البنيوية محاولاته إدخال

عناصر من التحليل اللغوى فى شرح القصيدة . منذ أن لفت فرويد أذهاننا ووعينا الذاتى إلى الروابط الدلالية التحتانية المتواشجة بين الألفاظ المتجانسة صوتياً ، فليس بوسعنا أن نتجاهل اشتقاق أسماء الأمكنة ولا المضامين الدلالية والجذور الثقافية لأسماء النبات والحيوان والنجوم وغيرها ، بيد أنه على الناقد ، قبل أن يشتط فى تفسير هذه الأسماء ، أن يحدد بوضوح العلاقة ، إن كانت مجازية ، بالمعنى الحرفى للقصيدة ، أو يستحضر شواهد عليها من قصائد أخرى أو من مصادر مماثلة .

على هذا النحو (من التحليل اللغوى) يقترح حيدر فى قراءته لبيت المطلع من معلقة امرئ القيس علاقة اسم المكان **سقط اللوي** (طرف الكثيب) بالجنين الجاف المسقط أو المجهض ؛ وعلاقة **الدخول** بالدخول الذى يدل استخدامه على الاختراق الجنسي ؛ وعلاقة **حومل** (السحابة السوداء الممطرة) بالحامل . غير أن حيدر لم يستطع أن يصل بمنظوره هذا إلى درجة الإثمار إذ يكتفى بالقول :

جنباً إلى جنب مع **سقط اللوي** المرتبط فى الذهن بالجفاف والموت ، يقف اسما المكان **الدخول وحومل** ليشكلا تضاداً مع

سقط اللوي : خصوبة وحياة يقابلهما عجز (جنسى) وموت . هذه الأضداد ، مع تضاد آخر فى جنوب وشمال ، تُبرز ظاهرة مهمة هى الحركة من خلال الأضداد ، وهى ظاهرة جوهرية لجدلية التغيير فى الشعر الجاهلى[٤٣] .

كالعادة ، ليس بوسع الناقد البنيوي أن يقدم تفسيراً عدا التضاد . بل الأحرى ، فيما أحسب ، أننا هنا أمام دلالة تحتانية لكامل البيت المرتبط مجازياً بالسياق الحرفي ، وهو أن الإسقاط حدث بين التلقيح والحمل الكامل - وهذا افصاح بيولوجى عن العلاقة المحبطة وغير المثمرة بين الشاعر وصاحبته التى يبكى لذكراها الآن ، وهى الصورة التى تشكل تقليدياً العنصر الافتتاحى فى القصيدة القديمة .

مرة أخرى ، لم تكن معالجة حيدر لأسماء الأشجار (فى البيت الرابع) مقنعة تماماً ، لأنه فشل فى أن يأخذ فى حسابه سياق التصوير الذى تتضمنه الروابط الإشتقاقية لألفاظ أخرى فى البيت . فهو مصيب فى القول إن السَّمُرة توحى بالخصوبة ما دامت تنتج ثمرة مستساغة ، ولكنه يقع فى الإضطراب حين يربطها بعبارة «حاضت السمر» ، أى نزّت سائلاً أحمر . يقول

هنا : «من الواضح أن الحيض علامة خصوبة» . فى حين أن الحيض فى الثقافة العربية وفى ثقافات أخرى عديدة علامة مَحْل أو عقم ، إنه قصور خلقي[٤٤] يجعل الأزهار ذابلة والحقول قاحلة. بل ينبغى أن نلاحظ ، مالم يلاحظ حيدر ، أن السمرة هى شجرة آلهة القمر الجاهلية «عزى» ، وبهذا تصبح الرابطة واضحة بين الدورة الشهرية النسائية ، ودورة القمر ، والحيض المجازى للسمرات . من الواضح على هذا الأساس أن «**سمرات الحى**» عبارة تحمل استعارة لنساء الحى ، فهى مثلهن تحيض وتثمر أو تحمل فاكهة . كذلك يُصور الشاعر بصفته ناقف حنظل - ويأتى هذا أولاً للإفصاح عن مرارته الشخصية نحو علاقته المنصرمة، ثم إذا ابتعنا حيدر فى ملاحظته أن الحنظل يستخدم فى مختلف الإناث للإسقاط ، فإن الحنظل يستخدم للتعبير عن عقم هذه العلاقة وعدم إثمارها - إنه إذاً ينقف الحنظل بدلاً من أكل ثمرة السمرة اللذيذة التى يوحى ارتباطها برمز القمر بالخصوبة الأنثوية[*] ، كما

(*) ربما يكون الناقد فى ربطه هنا بين المرأة والقمر قد وقع فى خطأ تفسيرى مصدره ثقافته الغربية حيث القمر فى هذه الثقافة مؤنث والشمس مذكر . وعلى أية حال ، لا تبدو تخريجاته الإشتقاقية هنا مقنعة أبداً ، فقد وقع فى الشطط الذى حذر منه واتهم به حيدر . والواقع أن حيدر أكثر منه التصاقاً بالنص وسياقه الثقافى فى هذه النقطة بالذات على الأقل .

توحى بـهذه الخصوبـة الدلالات الجذرية فـى لفظة «حـى» (وهى حرفيـاً تعنى القبـيلة ، ولكنـها اشتقاقـياً تعنى الحيـاة) ، وكذلك «تحملوا» (بمعـنى شدوا الأمتعة للرحـيل ، ولكنها مرتبـطة بحمل المرأة وحمل الأشـجار بالثمار) . فى المـقاربة النقدية ، عـلينا أن نشتق هذه الـروابط المجازية بمنطق ووضوح ؛ لا يـكفى أن نقول كما يقول حـيدر : « إن حضور السمرة الحائـض فى صحن الدار حين يكون الشاعر وصاحبته يعيشان فيها معاً يشكل تضاداً متعامداً مع التجربـة المجهضة التى يعانـيها الشاعر وحيداً فـى ساحة الدار العافية المهجورة »[٤٥] .

يبدو أن حيدر قد كان على المسار التفسيرى الصحيح ، ولكنه يخرج عنه عنـد نقطة ما على الخط . ففى جـانب ، من الواضح أنه بإدخاله فى النـقاش هذا النوع من التحليل الإشتـقاقى الثقافى قد قام مـساهمة هامة ؛ ولكنه يخـطى أحياناً فى تفاصيل التأويل ؛ ويسىء ، مع الأسف الشديد ، لهذه الطريقة حين يحصر نفسه فى مناقشتها من خلال التضاد وحسب .

للحصـول على أفضل نموذج من التـطبيق الناجح لـهذا النوع من التـحليل للـدلالة الأسطورية والـطقسية والـثقافية فـى أسماء

النبـات والحيوان ، علينـا أن نرجع إلى مارسـيل ديتيان فى كـتابه **حدائق أدونيس**[٤٦] ، الذى يفتش فيه المؤلف دوماً - وهو يطبق نوعاً مـن التحلـيل البنيـوى الشتراوسـى - عن إثباتـات وشواهد أخرى مساندة فـى ميدان واسع من المواد الإغريقـية الأسطورية ، والطقسية ، والأدبـية ، موسعاً بهذا دراسته ومحسـناً لها بدلاً من تقليصها فى اختزال لا أساس له .

مثال آخر سوف يـجلو أكثر ما أنا بصدده مـن القول إن حيدر لا تنقـصه اللمـاحية ، غيـر أنه بتطـبيقه هـذا النظام الـتقليـصي للأضـداد بحماس زائـد يتخطى المـعنى الحقيـقى للقـصيدة . إن حيدر ، وهو الشـتراوسى المنضج إلى درجة التـصلب ، لا يكاد يتجاوز فكرة النـيء والناضج فى معلقة امرئ القيـس ، فهو يعلق على هذه الفكرة :

أما أن البحث عن الرفقة هو الفـكرة الجوهرية المستحوذة على ذهن الشـاعر ، فإن هذا المعـنى سوف يتـضح حين نقارن الـلحم النـيء (فى دارة جلجـل) باللـحم النـاضج فى وحدة الـفرس . سيظهـر لاحـقاً أن الفرس - وهو الـوسيط الوحيد فى الـقصيدة والبطل المثالى للشاعر - ينجح فى اللحاق بعذارى الوعل ، ويقتل بعضها لـكى يتكفل بإطعام الـشاعر وأصحابه الرجال لحـماً ناضجاً

لانيئاً . فمن جهة ، ينجر الشاعر ناقته الخاصة لكى يطعم العذارى لحماً نيئاً ؛ وفى الجهة الأخرى ، ينحر الفرس عذارى الوعل ، ولحمها يكون ناضجاً قبل تقديمه. إن تراكب هاتين الحادثتين يشكل الدلالات التحتية للفشل والنجاح فى الصيد عند الشاعر ثم عند الفرس على التوالى (أى فشل الشاعر ونجاح الفرس) . وفيما بين النيء والناضج يكمن المعنى الكامل للتضاد : فشل / نجاح[٤٧] .

لقد قال حيدر فى فقرة سابقة : «نعرف على الأقل أن النساء عذارى ، وأنهن مرتبطات فى الذهن باللحم النيئ»[٤٨] كيف يكون قريباً من الصواب إلي هذا الحد، ومع هذا يخطىء دلالة الصورة؟ إن المفتاح لعدم توفيق حيدر هنا يكمن فى تفسيره للبيت رقم ١٢ ، فهو عنده يعنى أن العذارى أكلن بالفعل لحم الناقة نيئاً ؛ فى حين أننى أفهمه فهماً حرفياً ، بمعنى أنهن كن يتقاذفن باللحم لعباً وعبثاً من غير أن يأكلنه . إن نقطة الصورة هى بالتحديد فى كون اللحم النيئ لا يؤكل[*] .

(*) الواقع حسب سياق الصورة أن العذارى كن يترامين باللحم النيئ الزائد بعد أن شبعن منه ناضجاً ، فليس بوسعهن أن يأكلن إلا اليسير جداً من لحم الناقة . وفى هذا المشهد يفصح امرؤ القيس عن عبثه وسرفه الأميرى وتضحيته بكل ما هو نفيس فى سبيل اللذة الحسية . ومن هنا يظهر عدم الدقة فى التفسير عند حيدر وفاجنر .

العذارى ، أى الفتيات الصغيرات اللائى لم يبلغن سن الأنوثة الكاملة بعد(*) ، هن مجازياً لحم غير ناضج وغير جاهز للاستهلاك . ثم يتلاعب امرؤ القيس بالرابطة النمطية الأصلية بين الأكل والجنس . الشاعر والفتيات يوصفون جميعاً بعدم النضج إذ يلعبون ويعبثون باللحم بدلاً من طبخه وأكله . ثم تُستحضر أيضاً الرابطة النمطية بين القتل والجنس فى الصورة التالية ، صورة عذارى الظباء (والضباء هى الاستعارة التقليدية للفتيات) التى تُقتل فى الصيد ثم تُنضج وتؤكل ، وهذه استعارة للافتضاض : فالعذارى هنا ناضجات وجاهزات للاستهلاك الجنسى كما يكون اللحم الناضج جاهزاً للهضم . وقد لا يكون حيدر مخطئاً تماماً بعمل مثل هذه القفزة التجريدية البعيدة من : نيئ / مطبوخ إلى إخفاق / نجاح ، مع أن التضاد في : غير ناضج / ناضج كان سيكون أكثر دقة . ولكنه يخطىء رسم الموضوع ، وهو ذلك

(*) ليست هذه بالضبط هى دلالة لفظة «العذارى» فى الشعر العربى القديم . فالشعراء العرب يستخدمون هذه اللفظة للتغزل بالنساء الجميلات عموماً ، ربما الأصغر منهم سناً وقد بلغوا سن الشيب ، وربما تعنى كلمة العذاري عموماً البنات اللاتى لم يتزوجن ، ولكنها لا تعنى بالضرورة أنهن غير ناضجات أو لم يبلغن سن الأنوثة . غير أن هذا لا يمنع من القول إن السياق التصويرى فى معلقة امرئ القيس ربما دل على أن عذارى دارة جلجل كن صغيرات وغير ناضجات بالفعل .

التفاعل الغزير بين المعنى الأولى والاستعارة الذى يمنح القصيدة قوتها .

طقوس العبور بوصفه نموذجاً شعرياً

عند هذا الحد أود أن اقترح أن ما يقدمه علم الأجناس البشرية والنقد الأدبى لتحليل الشعر الجاهلى أكثر بكثير مما تقدمه تقنية شتراوس فى تحليل الأسطورة . لقد اكتسب الأنثروبولوچيون قدراً كبيراً من المعرفة بالفكر المنطقى والاستعارى (والإستعارة هى قبل كل شىء شكل من أشكال القياس المنطقى والعكس بالعكس) الذى يحدد الدلالة التحتية للطوطم والطقس والأسطورة ، وخصوصاً فى علاقتها بالنظام الاجتماعى ، ومع هذا فإن أبا ديب وحيدر ، مع اصرارهما على الجانب الشعائرى فى الشعر الجاهلى - وهو الجانب الذى تركاه بدون تفسير[٤٩] - يخفقان فى الإفادة من الأعمال الأكاديمية الواسعة فى هذه الميادين .

ومن هنا أود أن أقدم طقس العبور أو طقس الانتماء ، كما صاغه علماء الأجناس البشرية المحدثون مع ما يصاحبه من معانى الموت والولادة والتدنيس والتطهير ، بوصفه خطاطة أو نموذجاً

استعمارياً للبـنية الموضوعية والشعرية فى القصـيدة الجاهلية . عن هذه العملية الشعائرية يقول تيرنر :

لقد بيّن فـان جينب أن كل شعائـر العبور تتسم بـثلاثة أطوار هى : الفـراق ، والهامشـية ، (أو العتـبية التـى تعنى الحـافة فى اللاتينية) ، والاندماج . الطور الأول (وهو الفراق يتضمن سلوكاً رمزياً دالاً علـى انفصال شخص أو مـجموعة أشخاص عـن نقطة محددة سابقـة فى البنية الاجتمـاعية ، أو عن منظومة مـن القيم الاجتمـاعية ، أو عنهـما معاً . خلال الـفترة الهـامشية المعـترضة تكون سمـات الموضوع الشعائرى (أو الـشخص العابر) ملـتبسة ، فهو يمر عـبر مجال ثقافى لـه القليل أو لا شىء من صـفات الحالة الـسـابقـة أو اللاحـقة . فى الـطور الـثالـث (طور الانـدماج أو الانضواء) يكون العبور قد اسـتكمل ، يكون الموضوع الشعائرى ، فرد أو جماعة ، مرة أخرى فى حالة مستقرة نسبيًا ، وبهذا تصبح له حقوق وعـليه واجبات من حيث عـلاقته بالآخرين فى تـركيبة بنيوية محددة بوضوح ؛ ويُنتظر منه أن يتصرف بما يتفق مع أعراف مرعية ومـستويات أخلاقية مـلزمة لمن تحتضـنهم مكانة اجتـماعية تخضع لنظام ذلك الموقع[٥٠] .

يبدو الشبه واضحًا بين القصيدة الجاهلية المكونة من الأطلال/ الظعائن ، ومن الناقة والرحلة الصحراوية ، ثم الفخر القبلى وبين نموذج «فان جينب» المكون من الفراق والهامشية والإندماج . إن فحص سمات طور الهامشية من طقس العبور سوف يجلو لنا الملامح الموضوعية والتصويرية فى الرحلة الصحراوية التقليدية والفخر القبلى عند لبيد ، وسيجلو هذا الطور كذلك عند امرئ القيس سلسلة اللقاءات الغرامية غير المألوفة ، والذئب ، ومشاهد الليل التي تشكل الجزء المركزى فى القصيدة ، ومشهد العاصفة الختامى . الحالة الهامشية التى نقرنها على هذا الأساس بالرحيل توصف بطرق عديدة كما يلى :

إن الذوات الهامشية ليست هنا ولاهناك؛ إذ تكون بين وخلال المواقع المقررة بالقانون والعرف والعادة ومراسم الاحتفال . وبهذا يجرى التعبير عن سماتها الملتبسة وغير الثابتة بأشكال عديدة من الرموز فى المجتمعات التى تطقّس التحولات الاجتماعية والثقافية. على هذا النحو ، يجرى ربط الهامشية فى الغالب بالموت ، وبالوجود فى الرحم ، وبعدم الرؤية ، وبالظلام ، وبالازدواجية الجنسية ، وبالتوحش . . .[٥١] .

الخطر يكمن فى الحالات الانتقالية ، لأن الانتقال ببساطة

ليس فى الحالة الأولى ولا فى التالية، إنه وضع لا يمكن تحديده . إن الشخص الذى عليه أن يعبر من حالة إلى أخرى يكون هو نفسه فى خطر ويكون مصدر خطر على الآخرين . حين نقول إن الأولاد فى شعيرة العبور يغامرون بحياتهم ، فإن هذا يعنى بالضبط أن خروجهم من دائرة البنية الرسمية ودخولهم فى الهوامش يجعلهم يتعرضون لقوة كافية لأن تقتلهم أو تحقق رجولتهم. إن فكرة الموت والبعث لها بالطبع وظائف رمزية أخرى : يموت العابرون عن حياتهم القديمة ويبعثون لحياتهم الجديدة . إن المخزون الكامل للمعانى المتعلقة بالتدنيس والتطهير يستخدم لكى يحدد جاذبية الحدث وقدرة الطقس على أن يصنع رجلاً .

خلال الفترة الهامشية التى تفصل بين الموت الشعائرى والبعث الشعائرى يكون الأشخاص وهم يعبرون أو ينشأون منبوذين مؤقتاً . وخلال فترة العبور لا يكون لهم مكان فى المجتمع . أحياناً يعيشون قريباً بما يكفى لحدوث اتصالات غير مخطط لها بين الذوات الاجتماعية التامة وبين المنبوذين . وحينئذ نجدهم يتصرفون كمجرمين خطرين ، يستبيحون قطع الطريق والسرق والاغتصاب لدرجة أن هذا التصرف يبدو مطلوبا منهم أو مفترضاً فيهم . إن التصرف ضد المجتمع هو التعبير المناسب لحالة

الهامشية . أن تكون في الهوامش يعني أنك قد أصبحت على صلة بالخطر ، وفي منبع التسلط والقوة[٥٢] .

حين نعود الآن إلى القصيدتين المطروحتين للنقاش ، ينبغي أن نلاحظ أولاً أن هناك محاولة لربط المراحل الثلاث في خطاطة طقس العبور بالدورة الطبيعية الفصلية ، وبالإنسان في النهاية لكي يتغلب على سيطرة الطبيعة عن طريق المجتمع والثقافة . هكذا نرى أن الموت الشعائري في معلقة لبيد يتم تحويله مجازياً من الشاعر إلى الدار الدائرة المهجورة خلال الفصل الجاف . أما الفراق أو رحيل القبيلة (الظعائن) ، فإنه قد حدث قبل عفاء الدار بمدة طويلة. يمثل الارتحال عبر الصحراء حالة انتباذ الشاعر العابر ، وهي حالة يؤكدها ارتباط الشاعر - عبر ناقته الأليفة - بالثور الوحشي وأنثاه وهما منعزلان عن القطيع يقاسيان المشاق والأخطار في المراحل المتقلبة للدورة الفصلية ، وكذلك ارتباطه بالبقرة الوحشية المسبوعة ، المعزولة عن القطيع ، التي افترست الذئاب فريرها ، والتي تصارع كلاب الصيادين . هذه الحيوانات استعارات مركبة لحالة العابر المنبوذ: فهي حيوانات وليست بشراً ، متوحشة لا أليفة ، وهي إلى هذا منعزلة عن القطيع - منبوذة عن مجتمع الحيوان .

بعد ذلك تتحرك القصيدة مباشرة إلى الفخر الشخصى ، وكله يعتمد على علاقات الشاعر الإجتماعية فى القبيلة وفى المجتمع الأوسع . . . أى اندماجه فى المجتمع بصفته رجلاً أو ذكراً تام العضوية . يفخر أولا بمناقبه الحميدة فى الشراب والصيد والصحبة، ثم يلتفت إلى وصف الفرس ، رمز الفروسية والذكورة ، الذى يحمى القبيلة فى الحروب ، هكذا يكون الفرق واضحاً بين الناقة والفرس : الناقة وسيلة الرحيل والفراق والتنقل عبر الصحراء ، وعليها تكون محنة المنبوذ / العابر / الضحية ؛ فى حين أن الفرس هو آلة الحرب والصيد ، يحمى القبيلة ويمدها، وعليه يحتفل الشاعر بصفته عضواً محارباً / مظفراً . على هذا النحو تمثل المطيتان على التوالى مرحلتى الهامشية والاندماج فى خطاطة طقس العبور .

ثم يؤكد الشاعر مرة أخرى حالة اندماج العابر بصورة أكبر من خلال الاحتفال بالقيم المؤسساتية الأكثر جوهرية فى مجتمع القبيلة : الثأر ، وقوانينه هى الأسس التى تحدد القرابة أو النسب ؛ والتضحية أو القربان ، وهى وسيلة أخرى لتثبيت النسب ؛ وأخيراً الكرم أو الضيافة ، وهى القيمة التى تميز قانون الصحراء

عن قانون الغاب[٥٣] . انطلاقاً من هذه القيم ، يتنازع الشاعر من قبائل أخرى حول الدية ، ويدعو إلى ناقة الميسر لكى يُجرى القمار عليها وتوزع على المعوزين ، ويقوم بإطعام الغريب والضيف (٧٣ - ٧٧) . هكذا نرى أن الشاعر لم يعد يصور نفسه بصفته منبوذاً فى البرارى ، بل بعبفته عضواً قبليا تام المسؤولية . وفى القسم الختامى من القصيدة يُشار إلى اندماج العابر فى مجتمع القبيلة بواسطة التحول من «أنا» إلى «نحن» (البيت ٧٨) ، وذلك حين يتحول الشاعر من مدح الذات فى الفخر الشخصى إلى الإشادة بكرم القبيلة وسننها ومثلها العليا التى يجد الشاعر فيها نفسه الآن . بعد ذلك يأتى الربط المجازى للرجولة التامة والقبيلة المنيعة المنعمة بالربيع الدائم ليستكمل وليتغلب على الدورة الموسمية التى بدأت بالأطلال فى الفصل الجاف ، وهو ربط يحدد انتقال الشاعر العابر من الفراق والهامشية - على المستوى النفسى والاجتماعى - إلى العضوية التامة والمشاركة فى القبيلة .

سوف تثبت هذه الخطاطة أو الاستعارة بالإضافة إلى ما تقدم أنها أكثر إضاءة فى الكشف أولا عن الروابط الدلالية بين الوحدات التكوينية لمعلقة امرئ القيس ، وهو جهد لم ينجح فيه

أبو ديب ولا حيدر ثم فى استخلاص دلالة أعمق فى كثير من صور الشاعر .

تقدم افتتاحية القصيدة - كما قيل سلفاً ، صورة للرحيل ، وللعفاء والقحل الطبيعى ، وللخصوبة المحبطة والدموع الحارة المالحة ؛ وهو مشهد من الواضح ارتباطه بطور «الفراق» (الأبيات : ١ - ٦) . ويُشار إلى القسم الثانى (٧ - ٣٧) الذى يدور حول مغامرات الشاعر الغرامية عموماً بصفته نسيباً ممتداً ، ولكنه بالقياس إلى نموذج طقس العبور يوازى طور «الهامشية» ، وبهذا تكون له صلة بالرحيل أو الرحلة الصحراوية فى القصيدة النمطية . السبب فى هذا (فى ارتباطه بالهامشية) يعود إلى أن كل هذه المغامرات تُصور بوصفها غير شرعية تماماً ، أى أنها خارج إطار المجتمع وقانونه التشريعى للزواج . إنها مغامرات غير منتجة ولذلك فهى ضد المجتمع . أول المغامرات المروية تحدث مع أم الحويرث وجارتها أم الرباب . وحين يوحى اسماهما بالأمومة ، فإن هذا لا يؤكد سوى حرمان الشاعر من الأبوة ، وذلك لأنه حتى لو قادت المغامرة إلى ذرية فلن يُعترف بأنها من نسله . رائحة المسك والقرنفل المتضوعة من المرأتين تشكل - كما فى العطور والبهارات فى أسطورة أدونيس - صوراً ترمز للجنس

المحرم والإغواء أو الفتنة فى مقابل المعاشرة الحلال فى الزواج(٥٤) .

الحلقة الثانية ، نحر الناقة لعذارى دارة جلجل ، تقدم صورة جنسية غير ناضجة وغير مكتملة إلى النهاية ، إنها سارة ولكنها ساذجة كما توحى بذلك صورة العذارى وهن يرتمين باللحم النيء (بدلاً من طهيه وأكله) . هذه الصورة كانت تُعد دائماً مشهداً للفرح السافر أو غير المتحفظ ، ولهذا فإن قراءة حيدر لها بصفتها تمثل «عدم نجاح» قراءة خاطئة . ومع هذا فإن الجنس غير الناضج وغير الشرعى هو فى النهاية غير منتج . إن المغامرة كلها طائشة «كهداب الدمقس المفتل» .

أما المشهد الغرامى التالى فهو مشهد هزلى يصر فيه الشاعر / المحب الأرعن على إغواء عنيزة فى هودجها وهما مرتحلان - وهذا المشهد مرة أخرى يشكل نقيضاً مباشراً للعلاقات المحافظة خلف أروقة الخيمة الشرعية . اهتزاز العلاقة وصخب الإغواء كذلك تعمقهما صورة البعير المثقل وهو يتعثر تحت وطأة هودج مهزوز متمائل . هذه الفتاة تتذمر مثل كل الفتيات ، ولكن من الخطأ أن نأخذ تذمرها بجدية ، الشاعر بالفعل لا يتلقى كلامهما

بجدية ، ولكن حيدر مع الأسف يتلقاه كذلك وبالتالى يخطى هزلية المشهد حيث يقول :

من دون نجاح أيضاً يجرى لقاء الشاعر بعنيزة (فى البيت ١٣) . حين يدخل هودجها ، تقول له (عقرت بعيرى يا امرأ القيس فانزل) (البيت ١٤) . بعد ذلك يأمرها أن ترخى زمام البعير ويطلب منها ألا تحرمه من جناها المعلل . وسواءً كانت شبه جادة أم لا ، فمن الواضح أنها لا تريده فى هودجها ولا تريده أن يقبلها أن يذوق جناها[٥٥] .

علاوة على هذا ، فإن ترجمة آربري وترجمة حيدر لعبارة «جناك المعلل» مظللتان كلاهما . حرفياً توحى عبارة «إن جناك ينبغى أن يذاق مرتين» بأن الشاعر قد ذاقه من قبل مرة واحدة على الأقل ، ولديه الآن ما يبرر عودته لطلب المزيد .

المغامرة التالية التى يرويها الشاعر المتعلقة بالحامل والمرضع تُعد تقليدياً واحدة من أكثر المشاهد الحسية الفاضحة فى الشعر العربى . يعلق أبو ديب على هذه الحلقة وأهمية صورها للقصيدة كلها :

لا يوجد عند امرئ القيس ، وذلك على النقيض من لبيد ،

أى اهتمام بهذه التجربة الإنسانية الحيوية (حفظ الحياة من خلال التناسل) ولا يظهر فى معلقته أثر لذرية إلا فى سياق تلاحم جنسى يضع الشاعر فوق امرأة مرضع تهجر طفلها الباكى حتى لا تقطع لحظة الحدة الذروية ، وهكذا يظل الطفل فى دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عند الشاعر إلى ذلك أم لم يعمد ، انقطاع لحظة الحدة الذروية ، وهكذا يظل الطفل فى دور الآخر ، ويعنى ظهوره ، سواء عمد الشاعر إلى ذلك أم لم يعمد ، انقطاع لحظة الحدة وإفساد ما يُعد جوهر الحياة بالنسبة للشاعر .

ولكن انطلاقاً من نموذج طقس العبور ومن تيمة الحب المحظور التى هى العامل المشترك فى كل هذه الحلقات الغرامية ، نستطيع أن نجرى بعض التعديلات على ملاحظات أبى ديب . أولاً وقبل كل شىء ، مادمنا سوف نفسر العاصفة تفسيراً مجازياً بصفتها تعبيراً عن طور «الإندماج » فى شعيرة العبور ، فإن عدم اهتمام الشاعر بحفظ الحياة من خلال الإنجاب سمة من سمات السلوك اللااجتماعى فى طور «الهامشية» الذى يحتل فى الواقع جزءاً كبيراً من القصيدة ، ولكنه ليس العنصر الختامى فيها . وعلاوة على هذا ، فإن حضور الطفل ليس لكى يقطع أو يفسد الطبيعة غير الشرعية للعلاقة ، بل لكى يصعد حدتها ، وهذا

بالـضبط هو الجـانب الذى يـستـيـغه الشـاعر العـابر فى مرحـلة الهامشية . وهـناك بالفعل اعتقاد لدى العرب بـأن معاشرة المرضع ضار بالرضيع[٥٧] . ليس الـعقد المقـدس بين المرأة وزوجهـا وهو وحده الذى انتهك ، بل لقد هُدد أعظم ربـاط محظور فى الطبيعة وفى المجـتمـع علـى حد سواء . هـكذا يـكون فـى حمـل المرأة وأمومتهـا تصعيداً للـجـانب اللااجتـماعى المحظور فى الـعلاقة - تقطع المـرأة من أجل هذا الحب الروابـط الاجتماعية والأخـلاقية والطبيعية من الحنان والواجب ؛ أما بالنسبة للشاعر ، فإن العلاقة غير مثمرة ما دام أنه ليس أباً لنطفة الحامل ولا لطفل المرضع[٥٨] . وأخيـراً (فى البيـت ٨) تحلف المـرأة يمينـاً لتصرمـنه ، ربما لـكى نستأنف دورها ومكانتها الصحيحة فى المجتمع .

وتأتى هذه الحلقة متبوعة بحلقة فاطمة المدللة التى يمثل دلالها وعبثهـا مرة أخرى نقيضاً مـباشراً للبنـية الأسرية الأمومية المـنتجة باستمرار فى المجتمع . وعن حصـيلة هذه الحلقات من المغامرات الغرامية يقول حيدر :

تأخـذ معـانى الـنجـاح والفشـل أبعـاداً جديـدة حين تـؤخذ الوحدات المتعلـقة بالنساء مجتمعة . إن درجـات الرفض وأشكاله

المتنوعة تتقاطع مع درجات النساء وأشكالهن المتنوعة . من العذارى (فى الأبيات ١١ - ١٢) إلى عنيزة ، وهى امرأة ناضجة للشاعر معها علاقات غرامية (١٣ - ١٥) إلى الحامل والمرضع (١٦ - ١٧) إلى فاطمة التى كانت علاقة الشاعر بها مثل علاقته بعنيزة ، تتكون لدينا صورة كاملة عن المرأة من عدم النضج الجنسى إلى النضج[٥٩] .

هكذا يبدو حيدر واعياً بالمدى الدلالى للصور ، ولكنه يخطى النقطة الحاسمة : فالصور لا تجسد المدى الدلالى لجميع النساء ، بل مدى العلاقات غير الشعرية كلها . لسنا هنا أمام قضية تتعلق بالنجاح والفشل -إذ يبدو أن الشاعر قد نال كل ما جاء من أجله- وإذا كان فى النهاية يخرج مرفوضاً ، فإن هذا ليس إلا لأن العلاقات كلها مجرد علاقات لإشباع الغريزة ، بلا أمل أو نية لجعلها شرعية . وهى على هذا الأساس بطبيعتها علاقات عقيمة وغير منتجة . بعد ذلك يضل حيدر طريق القراءة بصورة أكبر فى تأويله لمشهد الإغواء النهائى المتعلقة ببيضة الخدر . فهو بعد الفقرة المقتبسة آنفاً يستمر فى القول :

يصبح التأويل أكثر وضوحاً حين تكتسب البيضة نفسها فى

الوحـدة التالـية (٢٣ - ٤٣) صفات المـرأة الجامعـة ، فهى تـقدم بوصفهـا نوعية جامعـة للعذرية وعدم الـنضج وللنضـج والعشرة الجنسية إن منطق الرؤية الجاهلية هو الذى يحتم مثل هذا الطرح . إن الشاعر هـنا يسمح للـمرأة الوحيدة التـى كانت له معهـا علاقة مرضـية بأن تكون الحصيلة الجامعة للنساء اللاتى يرفضه بطريقة أو بأخرى . يبدو الأمر كما لو أن الرفض لابد أن يقود إلى نقيضه ، إلـى القبول ، تمـاماً كما أن الـليل والحزن لابـد أن يقودا إلـى ضـوء الـنهار وإلـى الفرح . إن امـرأ القيس لا يـكون مخلـصاً لرؤيته الحـقـيقية حول الحيـاة والموت إلا حين يجعل البـيضة رمزاً لقبوله[٦٠] .

على الـرغم من أن نظرتـه إلى بيضة الخـدر بوصفها تـشكل مجموع النسـاء فى الحلقات السابـقة نظرة صائبة ، فهو مخطئ فى اعتقاده أن عـلاقته بها كانت مـرضية أكثر أو أقل مـن غيرها . أو أنهـا تقدم قبـولاً يوازن حالات الرفـض الأخرى ، إنها بـالأحرى الفاتنة أو المغوية الكبرى (ولـيس المرأة الجامعة كما سنرى) ، هى الثمرة المحظورة بامتياز . إن علاقته بها فاشلة وغير مثمرة كالبقية، كما يشير إلى ذلك مشهد الليـل الذى يتلوها مباشرة . وكما يمكن

أن تكون اللذات التى حصل عليها من هذا الغرام آنية ، فهى مع ذلك عظيمة ، والشاعر يجعلنا نشاركه فى الاحساس بها . كل صورة تعمل فى حلقات لكى تخلق الحلقة المحضورة الكبرى (٢٣ - ٤٣) ولكى يؤكد بهذا العمل موقف المنبوذ الهامشى اللااجتماعى فى الشاعر العابر .

إن صفة «بيضة الخدر» تشير أولاً إلى العذراء المخبوءة بعناية أو إلى الزوجة المحروسة بعاطفة الغيرة فى خيمة النساء . يتلو من هذا أنه من الحظر على الشاعر رؤيتها ؛ مرة أخرى لم تكن ترجمة آربرى وحيدر صحيحه تماماً ، فالبيت رقم ٢٣ ينبغى أن يكون معناه «خباؤها الذى لا سبيل إليه» ، أى لابد أن تكون فى الوصول إليه مخاطرة . إن الحظر الذى هو من سمات طور «الهامشية» ، وفى هذه الحالة من سمات المعاشرة غير الشرعية ، تزداد حدته فى البيت ٢٤ الذى يصور حراساً وأقارب ذوى غيره، متعطشين لدم الشاعر لو أنهم فقط لديهم الجراءة على قتلة غيلة . السيدة الفاتنة المتحللة من نصف ثيابها تنتظره ، ويتسلل المحبان (كما لو أن هذا العمل يحصل لتأكيد الطبيعة اللااجتماعية فى العلاقة) من دائرة المؤسسة الاجتماعية فى الحى ليمارسا الحب فى

البرية على كثيب رملي متموج[٦١] . أما الوصف الحسى التالى للصاحبة ، فإن واحد من أعظم مشاهد الإثارة الأنثوية ، ولهذا لا ينبغى مساواته بمجموعة النساء فى القصيدة ؛ إنها فينوس ، وليست جونو أو مينيرفا . أما كونها تجسد نقيض التحديد المجتمعى لوظيفة المرأة التى تحمل وتلد وترضع الجيل الجديد ، وبهذا تكفل تناسل القبيلة وبناءها - فإن هذا المعنى واضح فى البيت رقم ٣٧ .

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها

نؤوم الضحى لم تنطق عن تبذل

إن المسك الذى هو رمز الإغواء ، وكذلك اليدان الرخصتان فى البيت ٣٨ ، كل هذا يجعلها العشيقة التامة وليست الزوجة المثالية . إنها آلة فخمة لإشباع الحس أكثر من كونها عضواً منتجاً فى القبيلة . ويبدو أن المشهد كله يتشكل من إلغاء منتظم للزواج وللقيم الاجتماعية اللازمة لتناسل القبيلة . وبالفعل يصف البيت ٤٠ هذه الفاتنة المغوية بكونها عامل انحلال فى المؤسسة القبلية ، فذوو الحلم والعقل والأناة من كبار رجال القبيلة وشيوخها يرنون صبابة إلى مثلها . وحينئذ كيف تكون الجاذبية التى لا تقاوم أكثر

من هذا بالنسبة للشاعر العابر الناشئ الذى يبدو أن مفاتنها قد قلصته إلى حالة من النمو المتوقف والعبث الصبيانى (البيت ٤٢) .

إن الإنتقال مباشرة من هذا المشهد إلى وصف الليل حيث يصبح الشاعر مغموراً فى لجة اليأس يبطل فيما يبدو دعوى حيدر بأن العلاقة مع بيضة الخدر كانت مرضية . بخلاف هذا ، نجد الشاعر أسيراً لعاطفة صبيانية ولمتع حسية آنية أنانية ، مهدرا نطفته فى علاقات محرمة وقيمة حتماً . إن مقارنة مرور الليل الطويل بالنهوض البطئ المتثاقل للبعير صورة تحيلنا إلى المطية التى تحمل الشاعر ، فى القصائد النمطية ، عبر البرارى والقفار الموحشة بالمعنى الأكثر حرفية . أما كون الليل فى مروره والبعير بعد قيامه بطيئان إلى حد كبير ، فإن فى هذا دلالة على صعوبة يجدها الشاعر فى ابتداء العبور من المراهقة إلى الرجولة . وكما قيل من قبل ، يشكل الليل أحد الرموز العامة لمرحلة الهامشية من طقس العبور . ونجد النوع نفسه من الرمز والاستعارة واضحاً (فى الأبيات ٥٠ - ٥٢) حيث يمثل الشاعر لنفسه بالذئب ، وبالصعلوك ، وبالمقامر الذى يبدد ثروته بدلا من العقد عليها بحزم .

وكما فى معلـقة لبيد يأتى وصف الفرس هـنا ، ولكن ضمن وحدة الـصيد لا الـفخر هـذه المرة ، ليكـون مؤشراً لـنهايـة طور الهامشية وبلوغ الشاعر الناشـىء سن الرجولة التامة والعضوية فى القبـيلة . ومن البـيت الأول فى هذا المـقطع(٥٣) ، فإن الـفرس الأليـف المربى والمجهـز جيداً ، والذى هـو رمز القيـم البطولـية الرجولية فى حـماية القبيلة وتزويدها ، يُصـور فى لحاقه بوحوش البرارى النافرة وغيـر المتحضرة . هكذا يشكل التصـوير هنا تضاداً مباشراً مع الصور فى الوحدات الـسابقة . فى هذا الصدد ؛ تبدو ملاحظـات مارسل ديتيـان فى ميدان الأسطـورة الإغريقية شـيقة للغاية :

أدونيس الـفاتن ، المنـهمك فى عالـم الغوانى والـلذة والذى تربطه بعشيـقاته علاقات جامحة لنزعة فاضحة ، يُستبعد من عالم الحرب والصيد . إنه بالنسبة للإغريق الـنقيض التام للبطل القومى المحارب من أمثال هرقل(٦٢) .

هذا الـتشابـه (بين أدونيـس وامرئ القـيس) يثـبت التـحول الجذرى فـى الشاعر مـن مقاطـع الإغواء واللـيل والصحـراء إلى مشاهد الفرس والعاصفة ، وهذاان المـقطعان الأخيران ليسا مجرد

تعبير عن حدة اللحظة الذروية كما يحلو لأبى ديب أن يراها ؛ بل إن حيدر فى هذه الحالة أقرب إلى الصواب حين يلاحظ :

إن وفرة الصور الدالة على الثقافة الاجتماعية فى وحدة الفرس (بعضها صور مائية ؛ ومنها صورة السراة فى البيت ٦٢ ، وصورة عصارة الحناء فى ٦٣ ؛ وصورة الطهاة فى البيت ٦٨) كلها تلعب دوراً هاماً فى دلالتها على توالد القبيلة وتناسلها فى الوحدة اللاحقة(٦٣) .

غير أن الصور هنا لا تدل على توالد القبيلة بقدر ما تدل على اندماج الشاعر الناشىء فيها (وهو ما يعنى الشىء نفسه) . وبشئ من التفصيل ؛ القدر الذى يغلى تعبير مجازى عن الطبخ والحياة الداجنة والتربية ؛ وخذروف الوليد تعبير عن التوالد والتناسل ؛ ومداك العروس صورة توحى بالجنس الحلال فى نطاق روابط الزوجية فى مقابل المسك المتضوع من فراش الفاتنة وجنسيتها المتحللة ؛ وتوحى صورة الوليد المعم المخول بالتناسل مرة أخرى ولكنها تلمح أيضاً إلى أهمية النسب والنظام الاجتماعى فى العشيرة ، كما توحى بذلك صورة العقد المفصل . كل هذه الصور المستخدمة لوصف الفرس تأتى على هذا النحو بمثابة تعابير

عن الثقافة والبيئة القبلية ، وهى تشكل تضاداً سمتياً مع الصور فى مرحلة الهامشية .

أما صورة الرجل البالغ والصائد الذى يرفد القبيلة بالطعام ، فإنه تصاحبها أو تأتى ضمنها صورة النضج الجنسى كما يُصور مجازياً من خلال ذبح عذارى الوعل التى يكفل لحمها الناضج بقاء القبيلة ، تماماً كما تكفل المعاشرة الإجتماعية الزوجية استمراريتها . إن أوصاف الحصان تزخر بالصورة الطبيعية والاستعارات المتعلقة بالطاقة الذكورية - كجلمود الصخر الذى حطه السيل من عل ، اللبد الذى يزل عن ظهر الحصان كما تزل الصفوان فى المتنزل ، الصور التى تمزج صلابة العضو التناسلى بلزوجة السائل المنوى وتستخدم للإيذان بقدوم الصورة النهائية للفيضان . أما الصورة الأخيرة فى وصف الفرس فإنها إشارية رمزية تختتم وصف الفرس ، كما بدأ ، بصورة الذكورة الجامحة التي يجرى تدجينها لخدمة المجتمع القبلى : يبات الفرس الليل كله عليه سرجه تدجينها لخدمة المجتمع القبلى : بيات الفرس الليل كله عليه سرجه ولجامه «قائماً غير مرسل» .

وتعمل ذروة القصيدة فى مشهد العاصفة على مستويات

مجازية عديدة لكى تستكمل ثم تختتم الدورات التصويرية والحلقات التى تتشكل منها القصيدة . فعلى مستوى التصوير والبناء فى القصيدة التقليدية ، تحلُ العاصفة محل الفخر الفردى والقبلى ، وبهذا نتوقع أنها سوف تكون احتفالاً ببلوغ الشاعر الناشىء مرحلة النضج والاندماج فى القبيلة كعضو كامل ؛ وعلى المستوى الأهم المتعلق بالأسطورة ، نتوقع أنها ستمثل ، كما عبرت عنه مارى ديلكوت ، اعتلاء البطل أو تسمنه عرش السلطة(٦٤) .

وينذر التماع البرق ، وهو النموذج النمطى المجسد لكل دلالات الصواعق الرعدية فى أسطورة زيوس ، بقدوم العاصفة . إن الصلة بين المطر والخصوبة الذكورية ودورها فى موازنة قحل الطبيعة ، وهو ما يعنى التضاد بين الماء المالح والماء العذب ، كما ذكرا آنفاً ، لها سوابق تاريخية - أدبية وكذلك نمطية فى ثقافة الشرق الأدنى . فنحن نقرأ فى الأسطور السومرية التى تدور حول إنكى رمز الماء وننهور ساج «أم الأرض» :

الأب إنكى يجيب ابنته ننسكيلا : . . . .

لتصبح بئرك من الماء الأجاج بئراً من الماء العذب

إنكي .....

يجعل عضده يسقى الحفر والسدود

يجعل عضده يغمر سيقان الأعشاب

لقد صب البذار فى رحم ننهورساج[٦٥] .

هكذا يلقح المطر العاصف الأرض كما يلقح الرجل المرأة ويجعلها تحمل .

وبالنسبة للشاعر الناشىء ، تعمل العاصفة الممطرة أيضاً بهيئة فيضان الشرق الأدنى أو (بعبارة أحدث) بهيئة التطهير الذى يجلب موته الشعائرى فى موقع المنبوذ أو المجرم ، ثم ولادته من جديد فى المجتمع والقبيلة ؛ فالعاصفة على هذا النحو تشكل جزءً من شعير أو صورة التدنيس (المنبوذ - المضاد للمجتمع) والتطهير . يتضح من الترابط الرمزى بين المجتمع والطبيعة أن العاصفة ليس كما يدعى أبو ديب مجرد تعبير عن العنف والتدمير وعن صخب اللحظة الذروية الجنسية ، بل نجد فيها أن الشاعر ، الذى عرف شخصه من خلالها ، قد بلغ السلطة والمركز فى القبيلة . إن الفن ، كما عبر عنه سلوشور : «قوة إجتماعية مجتمعية ، وتصبح الشخصية فى الأسطورة الشعرية بطلاً فى ثقافتها بالتحديد

حين تكتسب حساً بالمسؤولية تجاه قوى الخلق والحياة فى مجتمعها»[٦٦] . إن صورة العاصفة ، حين تحلل بعناية ، فإن التحليل يدعم تأويل حيدر لها بصفتها تعبر عن التناسل القبلى ، مع أنه لم يعرض هذا التأويل بشكل ملائم ، كما أنه يحمل الروابط النمطية الأساسية أو وظائف بروب أكثر مما تحتمل حين أنه يجد وليمة عرس فى نهاية القصيدة ، لانجد شيئاً من هذا هنا بكل بساطة . أما ما نجده بالفعل فهو صور موحية باعتلاء السلطة - الإطاحة بالجيل القديم وتسنم الجيل الجديد الناشئ السلطة : فالعاصفة تكب على الأذقان دوح الكنهبل الطويل الضخم ، وتقتلع جذوع النخل (وهو رمز مذكر) . إن بداية تشكل العاصفة التراكمة تجعل جبل ثبير يبدو وكأنه كبير أناس مزمل فى بجاد من المطر والسحب ؛ فى حين تظهر ذرى رأس المجيمر العظيمة فى الصباح التالى مطوقة بالغثاء والنفايات .

يستمر الشاعر بعد ذلك فى التصوير المتعلق بالقماش والغزل والنسيج بصفته استعارة لإحياء الطبيعة وحياكة النسيج الاجتماعى من جديد . إن إقحام الصور الدالة على نشاط ثقافى إنسانى فى وصف الطبيعة يرمز إلى اندماج الناشئ اجتماعياً وثقافياً . الصورة

هنا مستمدة من النسيب التقليدى الذى تهطل فى نهايته أمطار الربيع على الدار القاحلة العافية مسببة ظهور الأعشاب والزهور ، ثم تشبه هذه الحلة النباتية بالحرير المطرز ؛ فتماما كما زحزحت أمطار الربيع فى هذه المعلقة عن مكانها المعتاد فى نهاية النسيب إلى نهاية القصيدة ، تزحزح أيضاً هذه الصور الثقافية . يلمس حيدر فى الواقع طرفاً من هذه الدلالة التصويرية ، ولكنه لم يدرك صلتها بالتصوير التقليدى فى بنية القصيدة العربية ، وبهذا يخطئ الرابطة المجازية الدقيقة .

يخرج جبل ثبير من العاصفة المدمرة دون أن يلحق به ضرر ، غير أنه يتحول ليظهر فى صور كبير القوم المزمل فى بجاد مخطط . يبدو كما لو أن المطر قد جاء ليؤكد من جديد حضور القبيلة التى تعتمد حياتها على المطر والكلأ . ألا يستحضر امرؤ القيس هنا مشهداً يتعارض مع مشهد الفقد فى وحدة الأطلال حيث يغيب الماء وتغيب القبيلة ؟ ألا يحق لنا أن نستنتج أن حضور الماء يعادل حضور القبيلة والعكس بالعكس ؟ (يقول حيدر) :

فى البيت ٨٠ نلاحظ أن الثقافة الغائبة عن وحدة الأطلال تعود فى هيئة التاجر اليمانى ذى العياب المحمل بأفخر السلع

والأقمشة. ومع هذا فليست هذه، أو هذه الرموز الثقـافية، سوى محصلة مباشرة للدور الإيجابى الذى يقـوم به الماء . فى الـبيت ٧٩ يجرى تمتين العلاقة بين الأقمشة والماء من خلال تشبيه غدران الماء التى تحف ذرى رأس المجيمر بفلكة المغزل[٦٧] .

ينبغى أن نقول بالأحرى إن القصـيدة التى بدأت بريح الشمال والجنوب وهى تنسج الأطلال فى الفصـل الجاف تنتهى بالمطر وهو ينسج الأرض ويطرزها بالنبات . ويُشـبَّه الغثاء الذى تركته السيول حول ذرى رأس المجيمر بفلكة المـغزل (صورة ذكرية) ، ومن هنا تبدأ عملية صـناعة النسيج الاجتماعى والنبـاتى . وعلى اعتبار أن سلع التاجر اليمانى كسوة ، كما تدل بقية الصور وكما يشير شرح ابن الانبارى[٦٨] فإن الأرض تـكتسـى الآن عشياً غـضاً بزغ بـعد هطول الأمطار. هكذا تدجن الطبيعة وتكسى الصحراء المتوحشة ، ويكتسب المنبوذ المتوحشة الصفة الاجتماعية .

يتعرض البيـتان الأخيران بالذات لتفسيرات مـتنوعة وغزيرة ؛ فحيدر يفسرهما كمايلى :

الفـيلـة والثقـافة ، والموسيـقى بعـد ذلك . طيـور الوادى الصغـيرة . . . قد شربت سـلافة من رحيق مفلـفل، وهى تشقشق

منتشية سعيدة . لقد أقام الفيضان حفلة عرس مليئة بالألوان والألحان .

ويقدم البيت الأخير فى هذه الوحدة ، على مستوى واحدة من التضاد ، وظيفة مزدوجة للماء . لقد أغرق الفيضان السباع اللاحمة، ولكن موتها يحمل وعداً بحياة جديدة. فالسباع الغرقى تبدو وكأنها أنابيش العنصل النابت .

والعنصل نبتة صحراوية يزعمون أن النساء الحوامل المتوحمات يشتهينها ويأكلنها . . . إنها شجيرة معروفة (أو نبتة) من نباتات السهول والمسايل الناعمة تنمو فى أماكن المياه والرطوبة . . . لها زهر يأكل منه النحل ويصنع العسل ؛ وتأكل القطعان فى فصل الجفاف أوراقها التى تخلط لها مع العلف .

ولهذا يبدو أن الماء مرتبط فى الذهن بالعنصل ، وهو نبته مانحة للحياة تستخدم لإعاشة الإنسان والحيوان والحشرات(٦٩) .

ولكن هذين البيتين يقدمان فيما يبدو، للناقد البنيوى بالذات، تأويلاً آخر أكثر مسايرة للحركة الشعائرية والنمطية فى القصيدة .

يحمل البيت رقم ٨١ صورة للطبيعة المدجنة : الطيور المغردة ، التى هى رموز للسمو والفن ، سكرى بشراب هو أكثر

الأشربة الآدمية إعداداً وتحضيراً ، وهو الخمرة المبهرة (المفلفة) - إنها على نحو ما مطهوة مرتين أو محضرة مرتين فهى تخمر أولاً ثم تتبل أو تبهر . هكذا ، كما فى حالة الظباء المتضجة ، لدينا هنا أيضاً استعارة لتحضير الشاعر وإعداده اجتماعيا . بهذا يفصح البيت عن تدمير الطبيعة البرية المتوحشة ، ويشير بصفة خاصة إلى تدجين ذلك الجانب من الشاعر الذى كان قد مات بالموت الشعائرى والولادة الشعائرية الجديدة ، ونُظف وأغرق فى عملية التطهير بالماء : هكذا تتمدد السبّاع الغرقى ، رموز الطبيعة (الحيوانية) الواطئة فى الإنسان ، منتفخة على أطراف ماء الفيضان ، وتُشبه بعروق البصل البرى المجتث (عنصل) . قد يكون الانطباع الأول لدينا هو أن نرى فى هذه البراعم كما رأى حيدر ، رمزاً ذكرياً لاستئناف تناسل الحياة ، ولكن ثمة أشياء عديدة تقف ضد هذا التأويل . فأولاً ، تعنى الكلمة «عنبوش» (وجمعها عنابيش) الجذر المجتث أو المقلوع(*) ؛ كما يعني الفعل «نبش» نزع أو اقتلع (كما فى نبته البقول) ؛ ولكنه يعنى أيضاً أن تحفر أو تكشف عن الجثة . وكذلك ، فإن اجتثاث عرق الشيء

(*) يبدو أن الناقد هنا يعتمد روايتين مختلفتين للفظة واحدة هما «عنابيش» و «أنابيش» . والرواية المشهورة هى الأخيرة .

يعنى أن تقتـله وتقطعه . وعلاوة على هذا ، يـقال إن «العنصل» هو الـبصـل البـرى المتـوحش ، وعـلى هـذا الأساس يـكون ، كالوحوش البريـة ، رمزاً لما هو وحشى وغير متحـضر ، وليس لما هو أليـف ومتحضـر وداجن . وبالإضاف إلـى الروابط الدلالـية والنعوت الإيجابية التى اختار حيدر أن ينقلها من لين (Lane) هناك هذا التعبير (السلبى) الذى حـفظه الفرزدق ، ولكنه بلا شك أقدم من ذلك ، وهو : «أخذ فـى طريق العنصل أو العنصـلين» بمعنى ضل ، و«سلك طـريق العنصلـين» . بمعنى أنه اتبـع ما هو زائف وعبثى وعـديم الجدوى . فى ضوء هذا الشرح ، يبـدو أن البيت يكتسـب معنى جديداً هـو النقيض المبـاشر للمعنـى السابق : أى موت الطبـيعة البرية المتوحـشة وغرقها ، واقتلاع الـعرق البرى - ذلك الجزء الطائش وغير المتحضـر من طبيعة الشاعر ، وهو الجزء الذى قاده فى طور الهامشية إلـى اتباع ما هو زائف وعبثى وعديم الجدوى(*) .

(*) يري الناقـد فى مكان سابق مـن الدراسة أنه على البـاحث ، قبل أن يشتـط ويتجاوز المعقول ، فى استخراج الدلالات الاشتقاقية والثقافية للألفاظ الشعرية ، أن يربط تلك الدلالات ربطاً واضحا بمعانيها الحرفية والسـياقية . ويبدو أنه هنا يقع فى الهفوة النقدية التى حذر منها ؛ فكل ما قاله عن ارتباط الـعنصل بالعرق المذكر وعن علاقة البصل البرى المقلـوع بموت الطور الهامشى من حيـاة الشاعر لا يبدو ذا صلة معـقولة بقراءة المعنى المراد .

لم أحاول فى هذه الدراسة أن أقدم تحليلا مستفيضاً أو مفصلاً لمعلقتى لبيد وامرئ القيس ، ولا حاولت أيضاً أن أقلص القصيدة الجاهلية إلى مجرد طقس عبور موزون ومقفى . ومع هذا ، أعتقد أننى قد عرضت نظائر نموذجية توازى القصائد في البنية والتصوير عرضا يكفى لأن نستخلص أن القصيدة العربية القديمة كما وصفها النقاد العرب وطقس العبور كما صاغه فان جينب وآخرون يشتركان فى نسق نمطى أساسى واحد . إن تأويل بنية القصيدة على ضوء هذا النسق الشعائرى الكونى تقريباً لا يمكننا من اكتناه أهمية العديد من التفاصيل الملتبسة فى عملية التصوير وإدراك الوظيفة الشعائرية للشعر فى المجتمع القبلى وحسب ، بل إن افتراض وجود بنية نموذجية أساسية كهذه فى تركيب القصيدة ينبغى أن يساعدنا أيضا فى تفسير حضورها المدهش وسيطرتها على الشعر العربى القديم منذ العصر الجاهلى إلى بداية عصرنا هذا .

الهوامش

(1) Mary Catherine Bateson, Structural Continuity in Poetry : A Linguistic Study of Five Pre Islamic Arabic Odes (Paris, 1970).

(2) Ibid., PP. 33 - 36 . G. T. Monroe **"Oral Copmosition in per- Islamic Poety,"** Journal of Arabic Literature 3 (1972) : 1 - 53 and Micheal Zwettler. The Orel Trabition of Classical Arabic poetry : Its Character and Implications (Columbus, ohio, 1978), P. 216.

(3) Kemal Abu Deeb, **"Towards A Structural Analysis of per- Islamic Poetry."** International Journal of Middle Eastern Studies 6 (1975) : 148-84.

(4) Claude Levi- Strauss, **Stuctural Anthropology,** trans Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf (New York, 1963).

(5) Claude Levi-Strauss, **The Row and the Cooked** trans John and Doreen Weightman (New York, 1969).

(6) Lév Strauss, **Strural Anthropology**, p. 210.

(7) Ibid., p. 213.

(8) Marie Delcourt, **Oedipe oula Légende du conquérant** (Paris, 1944).

(9) Mary Douglas, **Implicit Meanunge : Essays in Anthropology** (London, 1975), 166.

(10) Roman Jakobson and Claude Lévi-Strauss, **"Les Chats, de Charles Baudelaire,"** L'Homme 2 (1962) : 5-21.

(11) Douglas, **Implicit Meanings**, p. 166.

(12) Ibid., p. 167.

(13) Lévi-Strauss, **Structural Anthropology**, pp. 218-30.

(14) Ibid., p. 224.

(15) Douglas, **Implicit Meanings**, p. 156.

(16) Ibid., p. 165.

(17) Abu Deeb. **"Strutural Analysis,"** pp. 160-62.

(18) Ibid., p. 160 (emphasis his) .

(19) Ibid., p. 163.

(20) Ibid., p. 167.

(21) Ibid., p. 171.

(المترجم) انظر نص الترجمة للمؤلف نفسه فى كتابه «الرؤى المقنعة» ، ص ٨٧ .

(٢٢) ابن رشيق القيروانى ، العمدة فى محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحق . محمد محى الدين عبد الحميد (بيروت ، ١٩٧٢م) ج٢ ، ص ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(23) Abu Deep, "Structural Analsis," p. 177.

(٢٤) ابن رشيق ، العمدة ، ج٢ ، ص ص ٢٠ - ٨٢ .

(٢٥) انظر شرح ابن الأنبارى ، المفضليات ، ج١ ، ص ص ٨٤٩ - ٨٥٠ .

(26) Abu Deep, "Structural Analsis," p.177. Ibid.

(27) Ibid., p. 180.

(٢٨) عمرو بن بحر الجاحـظ ، كتاب الحيوان ، ٨ مج ، تحق .
عبد السلام هارون (القاهرة : ١٩٠٨) ج٢ ، ص٢٠ .

(29) Ibid., p. 183.

(30) Kemal Abu Deeb, "**Towards A Structural Analysis of pre- Lslamic poetry** (11) The Eros Bision", Edebiyat (1976) : 3 - 69.

(31) Ibid., p. 11.

(32) Ibid., p. 15 .

(المترجم) انظر نص الترجمة فى كتاب «الرؤى المقنعة» ، ص ١٢٨ - ١٢٩) .

(33) Ibid., p. 17.

(المترجم) انظر نص الترجمة فى «الرؤى المقنعة»، ص ١٣١ .

(34) Ibid., p. 45.

(المترجم) انظر نص الترجمة فى «الرؤى المقنعة»، ص ١٣١ .

(٣٥) أبو تمام ، ديـوان أبى بشرح الخطـيب التبـريزى ، ٤ مج ، تحقيق محمد عبده عزام (القاهرة) : ج٢ : ١٦٦ .

(36) Abu Deep Erosvision., p. 66.

(المترجم) انظر نص الترجمة فى «الرؤى المقنعة»، ص ١٩٨ .

(37) Adnan Haydar **"The Mu allaqq of Imru al-qays : Its Structure and Meaning,** I and 11." Edebiyat 2 (1977) : 227 - 61 and Edebiyat 3 (1978) : 51 - 82 .

(38) Vladimir Propp. **Morphology of the Folk-tale,** trans, Lauerence Scott (Austin, Texas, 1977). pp. 60-61 (emphasis his).

(٣٩) ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر (القاهرة : ١٩٦٦م) ص ص ٧٤ - ٧٥ .

(٤٠) ابن رشيق ، العمدة ، ج١ ، ص ٢٢٦ .

(41) Renate Jacobi, **Studien aur Poetik der altara-bischen** Qasife (Wicbaden, 1971).

(42) Haydar, **"Structure and Meaning. 11"**, p. 64.

(43) Idem. **"Structure and Meaning. I."** p. 239.

(44) See Douglas, **Purity and Danger, An Analysis of Concepts of Pollution and Ta-**

boo (London, 1966). p. 96 and W. Robertson Smith, Religion of the Semites: The Funda- **men-tal Institutions** (New York, 1957). pp. 447 - 48.

(45) Haydar, "**Structure and Meaning**, I." p. 239.

(46) Marcel Detienne, **The Gardens of Akonis : Spices in Greek Mythology**, trans, Janet Li-oyd (Atlantic Highlands, New Jersry, 1977).

(47) Hayder, "**Structure and Meaning**. 1, : p. 242.

(48) Ibid .

(49) Abu Deeb, "**Eros Vision**," p. 66 Haydar, "**Structure and Meaning**, 1, " p. 228.

(50) Victor Turner . **The Ritual Process: Struc-ture and Anti- Structuer** (Ithaca, New York, 1977), pp. 94-95.

(51) Ibid., p. 95.

(52) Douglas, **Purity and Danger**, pp. 96-97.

(53) The role of these institutions among thr Arabs, and among the Semites generally, has been treated extersively by W. Roobertson Smith both in his Religion of the Semites and in his kinshop and Marriage in Early Arabia (Boston, n. d.) See especially kinship. pp. 25-29, on blood feud, for the commensal meal his chapter on animal sacrifice in Religion of the Semites, pp. 269-311, and for the lew of the Semites, pp. 76 and 269.

(54) See Detienne, Gardens of Adonis, chap. 3.

(55) Haydar, "Structure and Meaning, I." pp. 243-44.

(56) Abu Deeb "Eros Vision", p. 63.

(المترجم) انظر نص الترجمة فى «الرؤى المقنعة»، ص ١٩٥ .

(57) Robertson Smith, **Kinship and Marriage**. p. 295.

(٥٨) أى مولود من علاقة غير شرعية بامرأة متزوجة تُحسب أبوته لزوجها وفقا لـلمذهب العربى القديم الذى يـقبع وراء الحكم

الإسلامى بأن الولد للفراش الذى ولـد عليه (الولد للفراش)
انظر المصدر نفسه ص ١٣٢ .

(59) Haydar, "**Structure and Meaning, I,** " pp. 243 - 44.

(60) Ibid., p. 244.

(61) As RObertson Smith has pointed out, the poetic practtce of conducting illicit Love outside the hima (tribal tract) has a ritual parallel in the practic of the temple prostitutes of Semitic deities Religion of the Semites, p. 455.

(62) Detienne, **Gardens of Adonis**, p. 67.

(63) Haydar. "**Structure and Meaning, 1,**" p. 62.

(64) Delcourt. **Oedipe**, p. 105 .

(65) S. N. Kramer, trans, "**Enki and Ninhursag: A Paradise Myth**". in James B. Pritchard, ed., Ancient Near Eastem Texts Relating to the Old Testament, 2 d, ed. (Princeton. 1955). pp. 37 - 39.

(66) Harry Slochower, **Mythopoesis: Myhic Pat-**

terns in the Literary Classice (Detroit, 1970). p. 34.

(67) Haydar, **"Structure and Meaning, 1,"** pp. 254 - 55.

(٦٨) ابن الأنباری ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق عبد السلام هارون (القاهرة : ١٩٦٣م) ص١٠٩ .

(69) Haydar, "Structure and Meaning, 1," p. 255.

DER ISLAM

ZEITSCHRIFT
FÜR GESCHICHTE UND KULTUR
DES ISLAMISCHEN ORIENTS

BEGRÜNDET VON

C. H. BECKER

HERAUSGEGEBEN VON

R. STROTHMANN

VIERUNDZWANZIGSTER BAND

1937

WALTER DE GRUYTER & CO.
VORMALS G. J. GÖSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG — J. GUTTENTAG, VERLAGS-

(2)

محاولة عرض ودراسة الشعر العربى القديم

هوفمان بيكر
C. H. BECKER

مقالة فى مجلة الإسلام
العدد ٢٤ لسنة ١٩٨٧م



محاولة عرض ودراسة للشعر العربى القديم(*)

هوفمان بيكر

C. H. BECKER

لقد طرح السيد راينولد نيكلسون فى كتابه «تاريخ أدب العرب» (١٩٠٧) أحسن عرض باللغة الانكليزية عن الأدب العربى القديم وفرز له بحق مرتبة متقدمة فى عالم الإبداع الأدبى المهيب الذى نديــن به للعرب وللأقوام الأخرى التى نطقت بلغتهم . يقول نيكلسون عن شعر العرب بأنه :

« يدور فى عالم منفرد ، ولن يصبح مألوفاً فى لغتنا أبداً ، على الرغم من كل مميزاته الرائعة . . وقد لا يتيسر لأى مترجم تقديم قصيدة عربية نموذجية للقارئ الانكليزى بشكل مفهوم وجذاب فى آن واحد . وإننا نجد أنفسنا حائرين حتى أمام ما يبدو بأنه أفضل الأمثلة الملائمة لغرضنا ، ونقف حائرين مرة بعد مرة

(*) عنوان المقالة فى مجلة «الإسلام» بالألمانية :

- Versuch einer Literargeschichtlichen Betrachtungsweise altarabischer paesien.

أمام الأفكار المتميزة بالطابع القومى العميق والاستعارات ذات الطابع المحلى الغريب والأسلوب الاصطلاحى الممتنع»[1] .

وعلى الرغم من هذا الحكم المخيب للأمال فإننى أقترح طرح بعض نماذج من الشعر العربى القديم عليكم راجياً منكم أن تتذكروا بأن هناك علاقات معينة تربطنا نحن الأوربيين ، رجالاً ونساءً ، بذلك الأسلوب ذى التركيب البعيد الغريب عنا . وأول موسوعة وأهمها بين تلك المجموعات من الأعمال القديمة يحتويها الكتاب المقدس ، باللغة الانكليزية . لقد عالج السير جورج آدم سميث تلك القرابة بين العرب وغيرهم من الساميين فى قضايا الأدب (وفى أشياء أخرى) .

ونجد فى سفر أيوب بمتكلميها العرب كأبطال للأحداث الدرامية ، وبرارى سوريا مكاناً لها ، عدداً كبيراً من المقاطع الوصفية التى تذكرنا فوراً بأسلوب شعراء العرب فى تصوير حيوان الصحراء والذى يشكل أحد أهم المميزات العذبة الساحرة للقصائد العربية . وفى «نشيد الأناشيد» المنسوب إلى سليمان ، توجد لمسات كثيرة لابد من وضعها جنباً إلى جنب مع تلك المنظومات العربية التى تدعى بـ «النسيب» ، وهى فى غزل النساء ووصف

محاسنهن وبيان آلام الفراق والأحزان التى تثيرها الذكرى أثناء وقوف الشاعر عند منازل الحبيبة الخالية ، لكى ندرك الشبه فى لحظة .

ففى الشعر الانكليزى الذى نظم فى القرن الماضى وفى أكثر أجزائه شعبية ، قطع شعرية قد تأثرت بشىء من وحى المنابع العربية . ولم يكن بين القطع الشعرية التى عرفتها فى صباى قطعة أكثر شهرة من «قاعة لوكسلى» (١٨٤٢) Looksiy - Hall . وكلمات الشاعر نفسه برهان على أنه استوحى شكل تلك القطعة ومضمونها من قراءته ترجمة السير وليم جونز للمعلقات[٢] . إن لها بناء القصيدة العربية : فالشاعر يهم بالقيام برحلة إلى بلد بعيد ، ويذهب برفقة أصدقائه قبل بدء رحيله إلى زيارة المكان الذى يذكّره بحبيبته التى ابتعدت عنه وزوجت لغيره نتيجة لنصائح أمها المحنكة . ويتطرق الشاعر إلى تفاصيل لقاءاته مع الحبيبة . وقد استعات بعضها من الشاعر العربى . ولنضرب مثلاً :

كم مرة تطلعت إلى نجوم الثريا

وهى ترتفع من بين الظلال المرحة

وتلمع كسرب من اليراعات

منضودة بسلك فضة

وفى قصيدة امرئ القيس[٣] :

إذا ما الثريا فى السماء تعرضت

تعرض أثناء الوشاح المُفضَّلِ

ويفلح الشاعر فى النهاية فى الصمود ولقاء الدنيا بدون الحبيبة ، وتنتهى القصيدة ، كقصيدة الشاعر العربى ، بتصوير حى لعاصفة وشيكة .

وفى السلسلة الثانية من الأناشيد الرعوية Dramatic Idylls للشاعر روبرت براوننغ (١٨٨٠) قطعة بعنوان «مليكه Muleykeh» فضلها الناظم على غيرها بحيث اختارها لوحدها من تلك المجموعة لديوان من المختارات طبع قبل موته بوقت قصير . وليس موضوع القطعة قصة عربية فحسب - قصة اختطاف ذهل بن شيبان فرساً نادرة تعود إلى حسين من بنى أسد - بل أن كل بيت منها يوحى عن طريق اسم أو عبارة بأنها مأخوذة عن أصل عربى . ولا يقف الأمر عند هذا الحد : حتى البحر عربى - الطويل ذو الإيقاع الرائع الجليل ، وكأن براوننغ نفسه قد ابتكر بحراً طويلاً انكليزياً لقطعة ابت فوكلر (Abt Vogler) ، المنشورة فى مجموعة (Dramatis Personoe) فى سنة ١٨٦٤، دون أن

يعرف أى شىء عن عروض الشعر العربى ! وفى تلك القطعة أبيات لها نفس أوزان البحر العربى :

Ye know why the forms are falr, ye hear the tale is told.

Exlstant bekind all laws, that made them and, to, they are !

And there I yo have heard and seen: consider and how the head.

وفى أبيات أخرى فى القطعة تتنوع أوزان الطويل مع احتفاظها بالشبه به، وأبيات أخرى من بحر مختلف هو «البسيط» ؛ بينما ترتبط أجزاء عديدة من القطعة ببعضها بتفعيلة يونانية الأصل (وهى الأنابيست anapaest ، التى تتألف من مقطعين قصيرين يليهما مقطع طويل) ولا يمكن تركيبها فى النظام العربى دون الإخلال به . إلا أن الشاعر فى قطعته «مليكه» قد تعمد تطبيق النموذج العربى فى القطعة كلها ، وفى رأيى أن النتيجة مرضية جداً .

فلدينا هنا إذاً روابط تشعرنا بأن بلاد العرب القديمة ليس غريبة عنا كلياً . «مهما اختلفت طبيعة تلك الأرض عن أرضنا ، وحياة العرب الرحل والمقاتلين عن حياة الفلاحين المستقرين وأهل المدن ، فإن المشاعر المشتركة للطبيعة الإنسانية تقيم القرابة ؛ ولو

تأملنا الأمـر بامعان كاف لوجدنا أن أهل البـرارى من رجال ونساء بشر لهم ما لنا من عاطفة وحب وكراهية .

ولو استعـرضنا تاريخ الأمم ذات الآداب القوميـة الأصيلة ، لوجدنا أن أقدم نماذج أدبها وأقواها ثبـاتاً على البقاء ، هى النماذج المكتوبـة شعراً ، فالأدب أنما يبدأ بـالشعر ، ويبدو أن الـسبب فى ذلك بسيط . وكما اكتشف م . جوردين M.Jourdain فإننا نتكلم نثراً فى حياتنـا اليومية بصورة عفوية ، وهو يأتـى ببساطة ويذهب ببســاطة . أما إذا أريد لقـول أن ينطبع فـى الذاكرة ويصمـد على البقاء فإنه يجب أن يصاغ بشكل خاص ومختار باعتناء غنى بالمعنى ومختلف عن غيره من الكلام بميزة منفردة .

ويمكنـنا القول ، دون أن نخـوض فى تفاصـيل ماهية الـشعر المتـشعبة ، بـأن أحد عناصـر ذلك الكـلام على الأقل هـو أن له شكلاً محدداً يخـتلف عن شكل الكلام اليومى ، ويتـميز بقدرته على الـصمود والبقاء دون تـغيير فى ذاكرة الـبشر ، بينمـا الكلام اليومـى قصير الأجل ويـختلف من جيـل إلى جيل . لذا فـشعر الأمة ، من وجهة نظر خاصة ، يعتبر أصدق تأريخ لها .

بينما تصـاغ القصة النثرية من جديد بلـسان كل راوٍ يرويها ،

نجد أن الشعر تتوارثه الأجيال عن بعضها دون تغيير يذكر ، وغالباً ما نجد فى التراث التقليدى ، الذى يُصاغ منه تأريخ الأدب ، قطعاً من الشعر القديم لا تنتمى إلى إطار التقليد النثرى الذى يحتويها ، ولاشك البتة فى أن الشعر يستحق اهتماماً أكثر من النثر ، لا لأنه بالضرورة سرد حقيقى لما وقع ، بل لأنه دليل معاصر ؛ هذا بينما ينهج كل راوٍ لقصة نثرية ، سرد قصته بأسلوب جديد وهو يخوض غمار كل مخاطر التنويع الملازمة لهذا النمط من العمليات ، وهكذا الحال فى بلاد العرب أيضاً - كغيرها من البلدان - فإن أقدم كل أنواع الأدب هو الشعر .

إن ما نصفه - «الشعر العربى القديم» ، والذى وصلنا مدوناً ، هو بمجموعة نتاج فترة لا تعود بأى حال من الأحوال إلى أبعد من بداية القرن اسادس الميلادى ، أى قبل مولد الرسول ﷺ بسبعين سنة تقريباً وأكثر بقليل من قرن قبل بدئه بنشر دعوته . وقد وصلتنا أقدم نتاجات تلك الفترة فى دواوين أو مجموعات قصائد امرئ القيس أمير كندة ، عبيد بن الأبرص الأسدى ، وهو من معاصريه ، ولدينا أجزاء من قصائد تنسب إلى عمرو بن قميئة ومجموعة من عشر قصائد تنسب لعمه المرقش الأكبر وكلاهما من بنى بكر ، وهذه القصائد ، وإن كانت

أصـيلة ، فهى أقدم عهداً ؛ وقد تكون به من أبيات مشهورة يقال أنها للـمهلهل ، رئيس قـبيلة تغلـب أثناء الحرب الطويلـة مع بكر والمعروفة باسم حرب البسوس ، قد تكون هى الأقدم عهداً .

ومع أن هذه القصائد أقدم القصائد الموروثة فليس هناك سببٌ لاعتبارها أول قصائد نظمها العرب ، بل بالعكس فإنها تدعونا إلى افتراض وجود شكل مـقنن للشعر ، والشعراء المتنـافسون كثيرون فى هذا الفن . وكانت بحور الشعر الـعربى وقوانينه قائمة بصورة عامة ، ولو أن الشعـراء المبكرين الذين سبق ذكرهـم ينظمون فى بعض البحور الـتى لم ينظم فيها الشعـراء اللاحقون ، وهكذا تمّ دحض النظرية التى تذهب إلى أن مـا يدعى بالشعر القديم إنما هو انعكاس نحو الوراء لقصائد نظمت فى تأريخ لاحق[٤] .

وتعتـبر التقاليـد الرائعة لأدب العرب الـقومى ونظام تسـلسل المواضيع المحـكم لقصائدهم من أبـرز الصفات المميزة التـى تظهر بأكمل شكل فى أقـدم نماذج القصيدة ، فتبعاً لهذا الـتقليد ، يلزم الشاعـر نفسه - إلاّ إذا كـانت قصيدتـه فى الرثاء أو فـى موضوع متعلق بالرثـاء - بأن يبدأ بالتشبيب بالنـساء وذكر رحيل الأصحاب بسبب شحـة العشب وجدب الأرض والبحث الـدائم عن المراعى

الجديدة لا بل القبـيلة . هذا هو النسيب أو الجزء الـعاطفى الذى تظهر فيه قدرة الـشاعر الفنية بأغنى صورها ، ولـربما اعتقدنا بأن هذا الالزام يـؤدى إلى الرتابة المضـجرة ، نعم لاشك أنهـا كذلك إلى حد معـين ، إلاّ إن فطاحل الشعـراء يحسنون تنـويع الصورة بمهارة ويبـتكرون دوماً أحداثاً وصوراً جمـيلة تساير القـانون العام الذى يلتزمون به .

والمرحلة الثانية فى القصيدة هى فى أهمية النسيب ، وتتضمن وصف نـاقة الشاعـر حيث أنه يـركبها ويـرحل ليبـتعد عن أعـباء الذكـرى حين تصبـح فوق طاقتـه . ويبدو هـذا الجزء مملاً غالـباً لأسماعنا : فالوصف المفصل لدقائق تشريح كل عضو فى الناقة ، كما نجده مثلاً فى معلقة طرفه بن العبد ، لا يسحرنا البتة ، إلا أن علينا أن نتذكر بأن الشعر كـان الفن الوحيد لدى العرب البدوى . ولم يكن بمقدوره مزاولة فن النحت أو الرسم فى الظروف الحياتية التى كان يعيشها . ان مهمة الأزميـل أو الريشة تتمثل عند الشاعر العربى بتلك الـضربات واللمسات الدقيقة التى تبـرهن على معرفة صميمة ومـشاركة وجدانية حميـمة للشاعر بموضوعـه ، يمكنه من خلالها أن يرسم بالشعر صورة مـتقنة على أحسن وجه فى حدود

خبراته المحدودة ، ولدينا بيت للشاعر زهير بن أبى سلمى يستشهد به كثيراً ، يعبر بأمانة عن غاية الشاعر العربى المثلى :

وان احسن بيت أنت قائله   بيت يقال إذا أنشدته صدقا

{ البيت للشاعر حسان بن ثابت } الديوان ١/ ١٢٣ .

ويقدم لنا الشاعر العربى علقمة بن عبدة المعروف بعلقمة الفحل(٥) صورة كلامية رائعة لناقة ، لنقل بأننا يمكن أن نعتبرها نظيراً لتمثال واط للطاقة ، المنتصب فى وسط حدائق كنسنغتن :

فدعها وسلِّ ألهمَّ عنكَ بحسرةٍ

كهمك فيها بالرِداف خبيبُ

إلى الحارث الوهاب أعملت ناقتى

لكلكلها والقصريين وجيبُ

وناجية أفنى ركيبَ ضلوعها

وحاركها تهجُّرُ فدُؤُبُ

وتصبح عن غب السَّرى وكأنها

مولَعةُ تخشى القنيص شبوبُ

تعفّق بالأرطي لها وأرادها
رجالٌ فبدّت نَبْلَهم وكليبُ

لتبلغني دارَ امرىء كان نائياً
فقد قربتني من نداك قَروبُ

اليك أبيت اللعغن كأن وجيفها
بمشتبهات هَوْلُهُنَّ مهيبُ

هداني إليك الفرقدان ولاحبٌ
له فوق أصواء المِتان علوبُ

بها جيف الحسرى فأما عظامها
فبيضُ وأمّاً جلدها فصليبُ

تُرادُ على دِمنِ الحياض فإن تَعَفْ
فإن المندى رحلةٌ فركوبُ

وفي حالات استثنائية ، كما نرى في قصيدة سأقدم لكم ترجمة لها فيما بعد ، تأخذ الفرس مكان الناقة لتكون موضوع الوصف ؛ إلا أن هذه الحالات نادرة . ويحدث غالباً أن ينصرف

الشاعر ، بدلاً مـن الاطالة فى وصف أعضاء الناقـة ، إلى مقارنة سرعة جـريها بسرعـة حمارة الوحش أو الـبقر الوحشـى أو الثور الوحش حـين يفاجئها الـقناصون ، أو بزوج مـن النعام تسوقـهما زخة مطر مفاجئة من المرعـى إلى المكمن ؛ ونجدها هنا أروع رسام هذا الفن بـالكلمات . وهذه هى المـشاهد الأصيلة التـى ترد على الدوام فى منظومات الشعراء كما وصـلتنا مئات المرات فى القصائد الموروثة . ويندر أن يغيب عنصر الابتكار والتجديد فى صور معينة . إننـا نجد فى مـئات بـل فى آلاف من لـوحات الـسيدة الـعذراء والطفل ، أو فى الأنواع الأخرى من اللوحات الدينية فى مدرسة الفن الإيطـالى العظيمة ، كيـف كان الفنان يبدع فى رسـم لوحته بشاهد فرديته الخاصة .

وفى وصف علقمة[٦] للنعامة ومقارنته لها بفرسه مثل واضح حيث يقول :

كـأنـــهـا خـــاضـــبٌ زُعـــرٌ قـوادمـــه

أجـــنـى لـــه بـــالـلـــوى شَرْىٌ وتَنُّومُ

يـظل فـى الحنـظـل الخطـبـان ينـقفـه

ومـا استـطـفت مـن التـنـوم مخـذومٌ

فـوه كـشـف الـعـصـا لامـا تـبـيَّـنـهُ

اسَكٌ مـا يـسـمـع الأصـوات مصـلـومَ

حـتـى تـذكـر بـيـضـاتٍ وهيّجَهُ

يـوم رذاذٍ عـلـيـه الـريـح مـغـيـومُ

فـلا تـزيّدهُ فـي مـشـيـه نَفـقٌ

ولا الـزفـيـفُ دُوَيْنَ الـشـدِ مـسؤُومُ

يـكـاد مَنْسِمُهُ يـخـتـلٌ مـقـلـتـهُ

كـأنّهُ حـاذِرٌ لـلـنَّـحـسِ مـشـهـومُ

وضـاعـةٌ كـعـصـي الـشـرع جُؤْجُؤه

كـأنـه بـتـنـاهـي الـروض عـلـجـوم

يـأوي إلـى حِـسكِلٍ زَعـرٍ حـواصـلـه

كـأنـهـن إذا بَرَّكْنَ جـرثـومُ

فـطـاف طـوفـين بـالأدحـي يـقـفـزه

كـأنّهُ حـاذرٌ لـلـنـخـس مـشـهـومُ

حتى تـلافى وقـرن الـشـمس مـرتفـعٌ

ادحـيً عـرسـين فيـه الـبَيْضُ مـركـومُ

يوحى إليها بانقاص ونقنقة

كما تراطَنُ فى أفدانها الرومُ

صعل كأن جناحيه وجؤجؤه

بيت أطافت به خَرقاءُ مهجومُ

تحفه هقلةُ سطعاء خاضعة

تجيبه بزمار فيه ترنيمُ

هذه هى إذاً أجزاء القصيدة التى على الشاعر أن يلتزم بها : أما فى الجزء التالى فهو يعالج الموضوع الخاص الذى يحمله الشاعر فى ذهنه ، فقد يكون هبةً يطمح إليها من عند السيد الذى يغنى بمدحه ، وقد يكون فى الحماسة ، أما فى حوادثه هو نفسه أو فى مفاخر قبيلته وبطولاتها ، وقد يخاطب الشاعر بقصيدته الأصدقاء أو الأعداء ، إما لحث الصديق على الجَلدَ ، أو لصب العار على العدو ؛ أو يلخص خبرات فى حكم ينصح بها أولاده . ومهما كانت مواضيع تلك القصائد ، فهى تعرض علينا صورة الحياة كما كان يحياها من نظمها ومن نظمت له ، وهذا هو الركن الأساس فى قيمتها التاريخية ، ويعبر كيبن Gibbon عن ذلك بقوله :

«كان الشعـراء العرب مؤرخى العـصر ومعلمى الأخـلاق فيه ومع أنـهم كانوا يـتعصبـون لبنـى قومهم ، إلا أنـهم كانوا أيـضاً يتفاخرون بقيمهم ، وكان الموضوع المحبب فى قصائدهم هو الربط بين الكرم والشجاعة» .

لو تأملنا مساحة الجزيرة العربية الشاسعة والمسافات التى كانت تفـصل قبيـلة عن قبـيلة ، لظـهر أن التقـاليد الشـعرية لابد أنـها استغرقت وقـتاً طويلاً جداً لترسيخ نـفسـها فى نظم القـصائد على النطاق الـقومى ؛ ولما كانت أقدم الـنماذج التى وصلتـنا من ذلك الأدب تحمل خصائص تلـك التقاليد الشعرية كاملـة ، فالإستنتاج المنطقـى لذلك هو أن فن نظم الـشعر كان مألوفاً فـى بلاد العرب لأجيال عـديدة سبقت المـعلقات . ويتـفق هذا الرأى مع الـدليل الذى تطـرحه النظائـر المقابلة فـى الأدب العبرى القـديم ، والتى أشرت إليها سابقاً . وهناك رأى آخر يشير إلى الاتجاه نفسه ، وهو التنويع والاتقـان فى بحور الشعر التى استخدمـها الشعراء : وهى متكاملة تماماً فى أقدم القصائد الموروثة . ويضاف إلى ذلك أن لغة الشعراء العامة ، أو ما يمكن أن نطلـق عليه اسم اللهجة الأدبية ، موحدة فى كل مكان فى وسط بلاد العـرب وشمالها ما عدا لهجة

مجموعة من القبائل المتجمعة حول سلسلة الجبال الواقعة فى مركز النصف الشمالى والذى يعدى بجبال طىّ ، وحتى هناك ، فإن التباين ليس من النوع المتطرف جداً . ولنا أن نفترض بالمنطق أنه قد كانت هناك اختلافات فى لهجات لغة الحديث فى بلاد الغرب قبل أربعة عشر قرناً ، كما هى الحال اليوم ؛ قد استخدمت لغة عامة للشعر تدمج كل اللهجات وتغنى مخزون المفردات باستعارة المترادفات من المصادر المتخلفة ، لكن تلك ما هو إلا شاهد آخر على قدم فن الشعر فى الجزيرة العربية .

إذا كان الشعر نظاماً قديماً متكاملاً بهذا الشكل فى بلاد العرب، فكيف يمكن أن تكون أقدم نماذج الشعر ذات تأريخ متأخر؟ الجواب هو أن قصائد شعراء ما قبل الإسلام ، كانت محفوظة فى ذاكرة الناس فقط ولم تكن مدونة ، إلا فى حالات خاصة قليلة أواخر تلك الفترة . إن الشعراء كانوا بصورة عامة هم أنفسهم ممثلين فى الأحداث التى كانوا يعالجونها في أشعارهم: فالأعمال التى كانوا يتغنون بها كانت من منجزاتهم أو على الأغلب انتصارات قبيلتهم ، وكانت القصائد تبث أيضاً التحديات والأهاجى التى يطلقها الشاعر ضد أعداء قبيلته أو اعدائه . وكان

أفراد القبيلة يسارعون إلى حفظ هذه القصائد وسرعان ما تدور على كل لسان . وهكذا يقول أحد الشعراء[٧] عن قصيدة مديح هو بصدد نظمها .

فلأهدِيَنّ مع الريح قصيدةً
منى مُغَلْغَلَةَ إلى القعقاعِ
تَرِدُ المياهَ فما تزال غريبةً
فى القوم بين تمثلٍ وسماعِ

ويقول آخر[٨] :

زعيمٌ لمن قاذَفْتُهُ بأوابدٍ
يغنّى بها السارى وتحدى الرواحل
مذكرةٍ تلقى كثيراً رواتها
ضواحٍ لها فى كل أرض أزاملُ
تكر فلا تزداد إلا استنارةً
إذا رازت الشعر الشفاء العواملُ

ولكن كان بجانب هذا التقليد العام نظام قائم للرواة ترعرع مع الشعراء المحترفين .

ولنا أن نـقول بأن الرجال مـن ذوى المواهب الخاصـة فى فن القريض كانوا يعتبرون عند القبيلـة ممتلكات ثمينة ، وكانت القبيلة تحرص على دفع أخـطار الحروب ومشقات الحياة اليومـية عنهم ، وكان هؤلاء الشعراء يتقدمون كأنهم أبطال بين قومهم فى المباريات الشعريـة والخطابية . وأيام العرب تـذكر لنا عدداً كبيراً مـنهم ممن عاشوا فـى فترة الجاهـلية أو فى عـصر الرسول ﷺ . وهـكذا كانت تـظهر تدريجـياً طبقة جـديدة من الشـعراء المحترفين تـبحث بدورها عن مـساعدين وحواريين تعـتمد على قوة ذاكرتـهم لتودع عندهـم القصـائد التى ينـظمونهـا . وكان هؤلاء المسـاعدون هم الرواة ، وكانت مهمتـهم حفظ قصائد معلميهـم وشرح المناسبات التى قيلت فيـها وايضاح التلميحات والاشارات الضـمنية التى ترد فيهـا ثم حملـها إلى الاخلاف من الأجـيال المتعـاقبة . وغالـباً ما أصبح الرواة شـعراء ، ومن الطبيـعى فى حالات كثيـرة أن يُسمع عن شـاعر كراوٍ فـى أول الأمر . وهـكذا نشـأت مدرسة تـقليـد مستمرة . ومـن المؤكد أن الجزء الأعظم من الشـعرا القديم الذى ورثناه وصلنا عن طريق أولئك الرواة ممن خزنوا تلك القصائد فى ذاكرتهم ، ويعزى ضياع القصائد التى يعود تاريخها إلى ما قبل بدء القـرن السـادس إلى اختـفاء الأشخـاص الذيـن كانوا يـحفـظون

القصائد الأكثر قدماً ، وكذلك اختفاء أولئك الناس الذين نقلت إليهم تلك القصائد . وكان القرن الهجرى الأول من تاريخ الإسلام عصر جيشان هائل ، وتغيير كبير فى المجتمع واضطراب فى العلاقات القبلية . وقد دفع الخلفاء بقبائل كثيرة فى جيوش جرارة نحو الشرق إلى بلاد فارس والهند ، ونحو الغرب إلى أفريقية وأسبانية ، ونحو الشمال إلى بلاد البيزنطيين . ومن المؤكد أن كثيراً من الرواة قد هلكوا أثناء تلك الحملات دون أن يتسنى لهم إعداد من يخلفهم فى متابعة مهمتهم التقليدية . وانصرف الجامعون والدارسون خلال القرنين الهجريين الأول والثانى إلى من بقى من الرواة على قيد الحياة ودونوا من أفواههم ما كانوا يحفظون من قصائد الجاهلية . ولابد أن كثيراً منها قد اختفى مع مرور الزمن . ومن الواضح أن هذا النمط من أسلوب توارث الشعر كان محفوفاً بالمخاطر الكبيرة ؛ وبالرغم من أننا نقدر بصورة عامة على استنتاج فكرة جيدة عن أسلوب كل شاعر ، وعن أغراضه التى رمى إليها من خلال قصائده الباقية ، إلا أن قليلا من القصائد فقط وصل إليها كاملاً . فالثغرات وتغيير مواقع الأبيات واختلاف القراءات - كلها ظواهر معروفة . وكلما كانت القصيدة مشهورة ، كبرت الاختلافات فى شرحها . وشأن القرآن

كشأن القصائد القديمة . فقد كانت معظم أجزاء الكتاب العزيز أيام الرسول ﷺ محفوظة فى ذاكرة الناس فحسب ، ولم تجمع بشكلها الحالى إلا بعد وفاته بسنتين ، على عهد الخليفة أبى بكر الصديق رضي الله عنه حيث جمعت سورة ودونت على يد زيد بن ثابت ، أحد كتبه النبى ﷺ . وبالرغم مما يقال بأن بعض السور كانت مدونة بشكل غير متكامل على قصاصات من مواد للكتابة عندما بُلغت للمؤمنين أول مرة ، فإن الجزء الأعظم من القرآن ، كما تبين المصادر التاريخية وكما جمعه زيد بن ثابت ، قد أُخذ من «صدور الرجال»[9] . ومن الطبيعى أن نفترض بأن جمع نص ذى قيمة عظيمة لكتاب مثل القرآن قد أُولى عناية كبيرة عند تدوينه للتقيد إلى أقصى حد ممكن بنفس كلمات الوحى الفعلية ؛ أما بالنسبة إلى القصائد فلم يكن التقيد بتلك الدرجة . ولما كانت الفترة الفاصلة بين نظم القصائد وتدوينها أطول بكثير ، فقد كان الاحتمال أكبر لتسلل بعض أشكال التحريف إلى نصوصها ، أو ضياع أجزاء منها بسبب عجز ذاكرة الرواة . ولكن على الرغم من كل هذه الظروف التى أحاطت بتوارثها ، فإن هذه القصائد ، كما هى بين أيدينا التى ، أفضل برهان على أصالتها .

أما ما يخص الشعراء الكبار فلقصائدهم ميزة منفردة واضحة

تفرزها كقصائد تنسب لشعراء بارزين . أننا نجد فى كل القصائد التى تنسب إلى أى شاعر طريقته وأسلوبه ومواضيعه المفضلة ، وأسلوب اختياره الكلمات . وعلينا بداهة أن نتفحص كل قصيدة بدقة متناهية قبل أن نجزم بأصالتها ، ومع ذلك تبقى أمور كثيرة يشوبها الغموض . ولكن ، إذا حدث أن اخذت القصيدة مكانها فى تأريخها ، كما تروى التقاليد ، واتفقت الدلالات الجغرافية مع ظروف القبيلة التى ينتمى إليها الشاعر وكانت بلغتها وأسلوبها تنتمى إلى عصرها وناظمها كغيرها من القصائد التى خضعت لامتحان وتمحيص رجال الأدب المتضلعين ، عند ذاك يمكننا الاستدلال على أن القصيدة عمل أصيل قديم ، وأنها من نظم الشاعر الذى تنسب إليه .

ويذكر الفرزدق (٢٠ - ١١٠ هـ أو ١١٤هـ) فى إحدى نقائضه مع جرير ويمكن تحديد تاريخها فيما بين ٦٠ - ٧٠هـ تقريباً ، أسماء اثنين وعشرين شاعراً ، معظمهم من الجاهليين ، يقول أنهم أساتذته فى فن القريض . ويتحدث عن قصائدهم التى كانت مدونة آنذاك[١٠] (بيت ٦١) ويتطرق خاصة إلى ذكر ديوان كامل لقصائد لبيد كانت بحوزته (بيت ٥٧)[١١] . فالفرزدق نفسه وغريمه جرير كانا يمليان قصائدهما على الجمهور وفق طريقة الأقدمين .

وكان ذو الرمة (٧٨ - ١١٧هـخـ) ، وهو معاصر لهمـا ، يحسن الكتـابة ، ولكنه ، كـما يقال ، كان يـخفى معرفـته بالكتـابة عن الناس لأن ذلك عيب فى البدوى[١٢] : فهو أيضاً كان يملى قصائده على الرواة وهم يدونونها . ويبدو محتملاً - على أى حال - بأن الجزء الأعظم من الـشعر الجاهلى الذى وصلنا كـان قد تمَّ تدوينه مع حلول منتصف القـرن الأول الهجرى ، أما بشكل دواوين أو مجاميـع قصائد تحوى أعمال شـاعر واحد أو أعمال شعراء قـبيلة واحدة قيلـت فى مناسبات أو قـيم القيمة أو فـى إحدى أسرها ، ولربما أضيف إلى ذلك التقيد الرابط لتلك القصائد والمناسبات التى دعت الشعراء إلى نظمها .

وخلال القرن الـهجرى الثانى ، خـاصة بعد تأسيـس الخلافة العبـاسية ، كان أهم مـظهر فى الأدب العربـى هو تمحيص عـلما الأدب ، وتدقيقـهم لدواوين فحول الـشعراء ، وترتيب مـجاميع القصائد المـستمدة من المجاميع القبـلية لتشكيل القطـع الشعرية . وأقدم تلك المجاميـع على الاطلاق هى القصائد السـبع «الطويلة» المعروفـة أيضاً باسم «المعـلقات» المنسوبـة باتفاق آراء العلـماء إلى الرواية المشهور حماد . وقد أخذت خمـس معلقات لكبار الشعراء من الدواوين والمعلقتان البـاقيتان من شعراء أقل شهرة[١٣] . وكان

المفضّل ، وهو من معاصرى حماد ومن أبناء قبيلة ضبّة ومن ذوى النسب العريق ، وهو الذى جمع مجموع مختارات ، ألا وهى مجموعة المفضليات(١٤) ، ويعود تأريخها إلى ١٥٠ - ١٥٨ هـ تقريباً . ولحق بهذه المجموعة مجموعة أخرى أصغر منها حجماً هى «الأصمعيات»(١٥) جمعها شيخ المدرسة البصرية الأصمعى (١٢٢- ٢١٣هـ) ، وهذه المجموعة المختارة غير معروفة نسبياً لأنها لم تكن موضع اهتمام علماء معروفين وتعليقهم . أما مجموعة المختارات الثانية وهى «حماسة» أبى تمام فهى أشهرها ، وتاريخها التقريبى هو ٢٢٠هـ . وقد تناولها كثيرٌ من الشارحين ، وترجمها الشاعر الألمانى فريدرش روكرت (Friedrich Ruckert) على نحو رائع إلى اللغة الألمانية نظماً . وتبعتها بعد ثلاثين سنة تقريباً مجموعة أخرى تحمل نفس الاسم جمعها شاعر يدعى البحترى ، وقد تمَّ مؤخراً نشر المخطوطة الوحيدة لهذه المختارات الموجودة فى مكتبة جامعة ليدن ، بطريقة التصوير .

ولم تكن مجموع المفضليات عملياً معروفة لدى علماء أوربا حتى سنة ١٨٨٥ . وكانت مخطوطاتها نادرة فى مكتباتنا ولم تكن قد نشرت لافى الشرق ولافى الغرب . وفى تلك السنة نشر الأستاذ هاينرش توربكه (Heinrich Thorbecke) ،

الاستاذ فى جامعة هايدلبرج Heldelberg آنذاك ، القسم الأول من طبعته اعتماداً على مخطوط برلين يحتوى على النص مع شرح للمرزوقى (المتوفى سنة ٤٢١هـ / ١٠٣٠م) ، وكانت المجموعة تحتوى على ١٢٦ قصيدة ، وكان عدد القصائد التى نشرها الاستاذ توربكه ٤٢ قصيدة .

وتوفى توربكه سنة ١٨٩٠ دون أن يتمكن من اتمام النشر . وفى تلك السنة ظهر فى اسطنبول القسم الأول من طبعة معتمدة على تنقيح الأنبارى مع شرح مقتضب لحواشى ذلك البحاثة المتوفى سنة ٣٠٤هـ / ٩١٦م) ؛ ولا اعتقد قط بأنها اكتملت ، وعلى أى حال فاننى لم أطلع على أى تكميل لها . وفى سنة ١٩٠٦ طبعت نسخة المجموعة كلها (بشرح الأنبارى) مع تعليقات مختصرة جداً فى القاهرة من قبل أبى بكر بن عمر الداغستانى المدنى . وهذا هو الشكل الوحيد الكامل للمجموعة المختارة والذى توفر للعلماء الأوربيين . وقد أكملت الآن ، بعد عمل سنوات عديدة ، طبعة لها اعتماداً على شرح الأنبارى المتكامل ومجلداً ثانياً يحتوى على ترجمة القصائد معززة بهوامش وفهرست باللغة الإنكليزية . وقد تأخر ظهور هذه الطبعة ثلاث سنوات ونصف بسبب الحرب : وكان طبع النص العربى يجرى فى بيروت

وبقيت آخر (١٥٠) صفحة (من مجموع ٨٥٠ صفحة) دون طبع حين انقطعت طرق المواصلات مع تلك المدينة . وتقوم احدى المطابع القاهرية بإعداد الجزء الناقص من المخطوطات وستكون المجموعة الكاملة ، عدا الفهارس العربية التى ستلحق فيما بعد ، كما تأمل ، جاهزة للجمهور .

ويتفق البحاثة العرب بأن المفضل كان من أوفر الناس علماً فى زمانه ومعروفاً بدقته وأمانته فى نقل النصوص والتراث ، عاش جزءً من حياته فى عصر الأمويين والجزء الآخر فى عصر العباسين: وقد ولد فى السنوات الأخيرة للقرن الهجرى الأول وكان شيخ مدرسة الأدب والنحو التى قامت فى الكوفة . وعمل المفضل سنة ١٤٥ هـ معلماً للأدب للأمير الشاب محمد المهدى والذى أصبح فيما بعد الخليفة المهدى (١٥٨ - ١٦٩) ، ويقال أن المفضل قد جمع «المفضليات» للمهدى باقتراح من أبيه الخليفة المنصور .

وتحوى مجموعة المفضليات أعمال أولئك الشعراء الذين لم تكن لديهم قصائد كافية فى عددها أيام المفضل لكى تجمع فى دواوين مستقلة ، لذا فإنها لا تحتوى على قصائد الشعراء المشهورين الذين كانت قصائدهم مجموعة فى دواوين مثل امرئ

القيس ، طرفة ، زهير ، لبيد ، عنترة ، النابعة والأعشى[19] .
ومع ذلك فإن فى «المفضليات» قصائد مشهورة جداً وهى فى غاية الروعة ، ويبلغ العدد الإجمالى للقصائد فيها ، كما ذكرنا ، (١٢٦) قصيدة ، وهى من نظم (٦٧) شاعراً ، بينهم (٦) شعراء فقط ولدوا فى الإسلام ، و (١٤) اعتنقوا الإسلام بعد تقدمهم فى العمر ، والباقون وهم (٤٧) ، عاشوا وماتوا فى الجاهلية ، أى قبل انتشار دعوة الرسول ﷺ فى بلاد العرب .

إذاً فالجزء الأعظم من هذه المجموعة من صورة لوقائع الحياة فى تلك البلاد قبل التغيير الكبير الذى جاءت به دعوة الرسول ﷺ ، وإن الجزء الأكبر من القصائد المنسوبة للذين اعتنقوا الإسلام كانت قد نظمت قبل اعتناق أولئك الشعراء للإسلام .
ونجد كذلك أن القطع القليلة للشعراء الذين ولدوا مسلمين ، وتلك القطع التى نظمها الشعراء بعد دخولهم الإسلام ، لا تختلف كثيراً عن بعضها ، حيث لم يكن تغيّر الدين قد ترك بصماته الواضحة بَعْدُ على شعرهم .

والأمثلة النمطية لذلك هى قصيدة طويلة لعبده بن الطبيب ، شاعر تميم ، يعود تاريخها إلى معركة القادسية الكبيرة (قرب

الكـوفة) فى سنة ١٥هـ / ٦٣٧م . وقد نـظمها الشاعر بعد مرور ٤ أو ٥ سنـوات على اسلامـه . وتحتوى القـصيدة علـى وصف دقيق لجلسة خمر عبّر عنها الشـاعر بحماس ومتعة ، والمثال الثانى قصـيدة الشاعر متـمم فـى رثاء أخيه مالك الذى قتل فى سنة ١١ أو ١٢هـ .

ولا نجد فى هـذه القصيـدة أى أثر للمشـاعر الإسلاميـة على الرغم من أن الشاعـر كان مسلماً كما كان أخوه الـقتيل أيضا (؟) ويصح القول نفـسه فى القصيدة الأخيرة فى هـذه المجموعة وهى المرثيـة العظيمة لأبـى ذؤيب والتى قالهـا فى موت أبنائه الخـمسة بالطاعون ، ربما فى سنة ١٥هظ / ٦٣٧م ، أى بعد اعتناق الشاعر الإسلام بسبع سنوات .

لم يكن الشعـر العربى القديم قصصياً يوماً مـا ، وليست فيه أية سمـة ملحمـية ، إذ ليس فى هـذه اللغة قـصيدة تنـاظر نماذج المثنوى الطويلة أو الملحمة التاريخية فى الأدب الفارسى . فالعرب يصفون مثل تلك المغامرات بشكل مقتضب للغاية أو يشيرون إليها إشارة ضمنية خاطفة ، على فـرض أن القارىء يعرف التفاصيل . فالشـعر إذاً يحتـاج إلى التقالـيد التاريـخية ليتـسنى تحلـيله ، ولا يستغـنى عن الشـروح أبـداً . لقد بـدأ جـمع التقاليد التاريخـية

فى عصر تدوين الشعر ، واستمر جنباً إلى جنب مع جمع الدواوين .

وأهم الأسماء اللامعة فى ذلك المجال هى أسماء محمد بن السائب الكلبى (توفى سنة ١٤٦هـ) ، وابنه هشام المعروف عادة بابن الكلبى (توفى سنة ٢٠٤هـ) ، وأبى عبيدة (١١٢ - ٢٠٨هـ) ؛ وهناك آخرون كثيرون ذكرت مجاميعهم فى كتاب الأغانى ، وهو من أعظم مصادر معلوماتنا المتعلقة بتاريخ الجاهلية (توفى مؤلفه فى سنة ٣٥٦هـ) . وللإنبارى شرح للمفضليات يعطينا ، رغم ما فيه من تشوش وتكرار وأمور غير ضرورية ، صورةً واضحة للمناسبات التى قيلت فيها كل قصيدة ، ومفتاحاً لكل الإشارات الضمنية الواردة فيها . وقد أضفت هذه التفاصيل إلى الترجمة من مصادر أخرى حسب توفرها لى . وبذا تكون المجموعة حاوية على التعريف برجال عاشوا فى عصر يعتبر من أكبر فترات تاريخ الأمة العربية حراجة .

وأقدم لكم الآن ترجمات لعدد قليل من القصائد كنماذج للصورة الوصفية الأدبية التى رسمتها المجموعة المختارة . القصيدة الأولى منسوبة لشاعر من بنى تميم ومن بطون سعد بن زيد مناة

واسمه سلامة بن جندل[١٧] . ولعله أدرك الإسلام واعـتنقه ، إلا أن القصـيدة نظمت قـبل اسلامه . والقصـيدة ، خلافاً للـقاعدة العامة ، لا تبدأ بالحب وآلامه ، بل بآهة وداع للشباب الذاهب . ثم يعالج الشاعر بعد ذلك عنفوان الشباب ويتغنى بمجده ، وينتقل إلى وصف خيول القبيلة ، ومن ثم يتحدث عن شجاعة بنى قومه فى القتـال حين وقفوا ضد كل قبائـل هضبة الجزيرة العـربية حين تحالفت عليـهم ، وعن كرمهم أيام القحط واستـعدادهم لعون من كان يطلب ثاراً ، ومكانة قبيلته العظيمة بين القبائل واحترام الناس لها .

البحر هو « البسيط » كما هو بحر القصيدة باللغة العربية :

أودى الشـباب حـميـداً ذو التـعاجـيبِ

أودى وذلـك شـأوٌ غـيـر مـطـلـوبِ

ولّى حـثيـثـاً وهـذا الشـيـب يـطلـبـه

لـو كـان يـدركـه ركض الـيـعـاقـيـبِ

أودى الـشـبـاب الذى مَجْدٌ عـواقـبـه

فـيـه تَلَذٌّ ولا لـذاتِ لـلـشـيـبِ

يـومـــانَ يـومُ مـــقـامـــات وأنـديـــة

ويـومُ ســـيـرٍ إلـى الأعـداء تـــأويـبِ

وكرّنـا خـــيـلـنـــا أدراجـهـا رجـــعـاً

كــس الـسـنـابـك مـن بـدءٍ وتـعـقـيـبِ

والـعـاديــات أسـابـى الـدمـــاء بـهـا

كـأنّ أعـنـاقـهـا أنـــصـابُ تـرجـيـبِ

مـن كل حـث إذا مـا ابتـلـى مـلـبـده

صـافـى الأديم أسـيل الخـد يـعـبـوبِ

لـيـس بـأسـفـى ولا أقـنى ولا سـفـل

يـعطـى دواء قـفى الـسـكـن مربـوبِ

فـى كـل قـائـمة مـنـه إذا انـدفـعـت

مـنـه أسـاو كـفــرغ الـدلـو أثـغـوبِ

يـرقـى الـدسـيـع إلـى هـــادٍ لـه بَتِع

فى جـؤجؤ كمـداك الطـيب مخـضوب

تـظـاهـر الـنـيُّ فـيـه فـهـو محـتـفـلُ

يـعطـى اسـاهى مـن جـريٍ وتـقـريـبِ

يحاضر الجون مخضراً جحافلها

ويسبق الألف عفواً غير مضروبِ

كم من فقير بإذن الله قيد جبرت

وذي غنى بوأته دارَ محروبِ

مما تقدم فى الهيجا إذا كُرِهت

عند الطعان وتُنجى كل مكروب

همت مَعَدٌّ بنا هماً فنهنهها

عنا طعان وضربٌ غير تذبيبِ

بالمشرفى ومصقول أسِنتها

صُم العوامل صدقاتَ الأنابيب

يجلو اسنتها فتيانُ عادية

لا مقرفين ولا سود جعابيبِ

سوى التفافُ قناها فهى محكمةٌ

قليلة الزيغ من سَنٍّ وتركيبِ

زرقاً أسنتها حمراً مثقفةٌ

أطرافهن مقيلٌ لليعاسيبِ

كـأنـهـا بـأكـف الـقـوم إذ لحـقـوا

مـواتحُ الـبـئـر أو أشـطـان مطـلـوبِ

كـلا الفـريـقـين أعلاهـم وأسـفـلهـم

يـشقـى بـأرماحـنـا غـير الـتـكاذيـبِ

إنـى وجدت بـنـى سـعدٍ يـفـضـلهـم

كـل شـهابٍ عـلـى الأعـداءِ مشـبـوبِ

إلـى تمـيـم حُمـاةِ الـعـز نـسـبـتـهـم

وكل ذى حـسـب فـى الـنـاس منـسوبِ

يـنجـيهُم مـن دواهى الـشر إن أزمـت

صـبْرٌ عـلـيهـا وقبـضٌ غـير مـحسـوبِ

كـنـا نـحـلُّ إذا هـبـت شـآمـيـة

بـكل وادٍ حـطـيـب الجـوف مـجـدوبِ

شـيـب المـبـارك مـدروسٌ مـدافـعـه

هـابـى المراغ قـلـيـل الودقِ مـوظـوبِ

كـنـا إذا مـا أتـانـا صـارخٌ فـزعٌ

كـان الـصراخ لـه قـرع الـظـنـابيـبِ

وشد كورٍ على وجناءَ ناجيةٌ

وشد سرجٍ على جرداءَ سُرحوبِ

يقال مَحبسُها أدنى لِمرتعها

وإن تعادى ببكٍ كل محلوب

حتى تُركنا وماتُثنى ظعائننا

يأخذن بينَ سوادِ الخطّ فاللُّوبِ

والقطعة التالية[١٨] لربيعة بن مقروم الضبى المنسوب إلى بنى السِّيْد ، وهو من الشعراء المخضرمين ، ومن قبيلة المفضل نفسه ، قال يمدح أحد أبناء قبيلته وهو مسعود بن سليم من بنى السيد - الذى دفع بسخاء فدية كبيرة لقبيلة معادية كانت قد نهبت ابل ربيعة وأخذته أسيراً . ومن المحتمل أن «النسيب» فى القصيدة قد فَقَدَ بعض الأبيات لأن الانتقال منه إلى الغرض الأساس للقصيدة أقصر من أن يكون أصيلاً ، ولا يستبعد أن يكون مسعود من قوم المفضل :

بانت سعاد فأمسى القلب معمودا

وأخلفتك ابنة الحر المواعيدا

كـأنـها ظـبـيـةٌ بـكـرٌ أطـاع لـهـا

مـن حـومـلٍ تـلـعـات الجـو أوْ أودا

قـامـت تُريـك غـداة الـبـين مـنـسـدلاً

تـخـالـه فوق مـتـنـيـهـا الـعـنـاقـيـدا

وبـارداً طـيـبـاً عـذبـاً مـقـبـلُهُ

مـخـيـفـاً نـبـتُهُ بالـظـلـم مـشـهـودا

وجَسْرةٍ حـرجٍ تـنـدمـى مناسـبـمـهـا

أعـمـلْتُها بـي حتى تـقـطـع الـبـيـدا

كـلـفـتُها فـرات حـقـاً تـكـلُّفَهُ

وديـقـةً كـأجـيـج الـنـار صـيـخـودا

فـى مهـمهٍ قـذُفٍ يخـشى الـهلاكُ بـه

أصـداؤهُ مـاتـنـي بـالـلـيـل تـغـريـدا

لما تـشـكّت إلـيّ الأيـن قـلـت لـهـا

لا تـستـريـحـين مالـم ألـقَ مـسـعـوداً

مـا لـم الاقِ آمـراً جـزلاً مـواهـبُهُ

سَهْلَ الـفِناءِ رحـيـب البـاع مـحـمـوداً

وقد سمعتُ بقومٍ يُحمدون فلم

اسمع بمثلك لا حِلماً ولا جودا

ولا عفافاً ولا صبراً لنائبة

وما أنبيُّ عنك الباطل السيدا

لا حلمك الحلم موجودٌ عليه ولا

يُلقى عطاؤُكَ فى الأقوامِ منكودا

وقد سبقت بغايات الجياد وقد

أشبهتَ آباءَكَ الصيدَ الصناديدا

هذا ثنائى بما أوليتَ من حسن

لازالت عوض قرير العين محسودا

والقطعة الثالثة[١٩] هى جزءٌ من قصيدة موجودة فى مجموعتنا ، والشاعر هو الأسود بن يعفُر التميمى ، وكان من ندماء النعمان ، آخر ملوك الحيرة ، ولربما كانت وفاته بين ٦٠٢ و ٦٠٤م .

وقد فقد بصره فى كبره ونظم هذه القصيدة وهو أعمى . وهذا الجزء يصف احتفال خمر :

أما ترينى قد بليتُ وغاضنى

ما ليل من بصرى ومن أجلادى

وعصيتُ أصحاب الصبابة والصبا

وأطعتُ عاذلنى ولان قيادى

فلقد أروحُ على البحار مُرجلاً

مَذِلاً بمالى لينا أجيادى

ولقد لهوت وللشباب لذاذة

بسلافة مُزجت بماء غوادى

من خمر ذى نطفٍ أغن مُنَطَّقٍ

وافى بها لدراهم الأسجادِ

يسعى بها ذو تومتين مشمرٌ

فنأت أنامله من الفرصاد

والبيض تمشى كالبدور وكالدمى

ونواعمٌ يمشين بالأرفاد

والبيض يرمين القلوب كأنها

أدحىُّ بين صريمة وجمادِ

ينطقن معروفاً وهُنَّ نواعمُ

بيض الوجوه رقيقة الأكبادِ

ينطقن مخفوض الحديث تماماً

فبلغن ما حاولن غير تنادى

وختاماً اسمحوا لى أن اقدم لكم قطعة قصيرة[٢٠] نقيضة للقصيدة السابقة يصف فيها الشاعر جنازته كما يتصورها بنفس وهو راقد على فراش المرض {وهى للممزق العبدى} :

هل للفتى من بنات الدهر من واق

أما هل له من حِمام الموت من راقِ

قد رجلونى وما رجلت من شعثٍ

وألبسونى ثياباً غير أخلاق

ورفعونى وقالوا أيما رجلٍ

وأدرجونى كأنى طىٌّ مخراقِ

وأرسلوا فتية من خيرهم حسباً

ليسندوا فى ضريح الترب أطباقى

هـون عـلـيـك ولا تـولـع بـإشـفـاق

فـإنمـا مـالـنـا لـلـوارث الـبـاقـى

كـأننـى قـد رمانـى الـدهر عـن عُرُضٍ

بـنـافـذات بـلا ريـش وأفـواق

الهوامش

١- نيكلسون : تأريخ أدب العرب ١٩٠٧ مقدمة ص ١١ .

٢- تليسون : مذكرات ، ١ ، ص ١٩٥ .

٣- الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى ١٧/ ١٣٠ / تح البجارى .

٤- هذا رد واضح لما ذهب إليه نولدكه ومرجليوث وتابعهما طه حسين .

٥- المفضل الضبى : المفضليات / ٧٦٥ (ليال) .

٦- المفضل الضبى : المفضليات / ٧٨٦ (ليال) .

٧- المسيب بن علي : انظر المفضليات / ٩٦ .

٨- المزرد ، المفضليات / ١٧٩ .

٩- الفهرست ص ٢٤ .

١٠- يشير إلى قصيدته التى يقول فيها :

وهب القصائد لى النوابغ إذ مضوا
وأبو يزيد وذو القروح وجرول

والفحلُ علقمة الذى كانت له
حيل الملوك كلامُه لا ينحل

وآخو بنى قيس وهُنْ بناته
ومُهلهلُ الشعراء ذاك الأول

والأعشيان كلاهما ومرَقش
واخو قضاعة قولهُ يتمثل

وأخو بنى أسدٍ عبيدُ إذ مضى
وأبو دواع قوله يتمثل

وابنا أبى سُلمى زهيرُ وابنه
وابن القريعة حين جد المقول

والجعفرى وكان بشر قبله
ولى من قصائده الكتاب المُجمل

النوابغ : أراد النابغتين نابغة بن ذبيان والنابغة الجعدى وأبو يزيد : المخبل وذو القروح : امرؤ القيس ، جرول : الحطيئة {المراجع} .

ولقد ورثت لآل أرس منطقاً
كالسمُ خالط جانبيه الحنظل

والحارثى أخو الحماس ورثته
صدعاً كما صدع الصفاة المعول

١١- المقطع على ص ٢٠٠ - ٢٠١ من النقائض .

١٢- كتاب الأغانى ١٦/١٢١ .

١٣- المعلقات :

كتب «جونز» عن المعلقات أو القصائد السبع الجاهلية ١٧٨٢ لندن . وكتب «هارفان» عن المعلقات ووصفها بأنها القصائد النيرة المشرقة ١٨٠١ مولستر .

وترجم كوزان عدة معلقات إلى اللغة الفرنسية ١٨٤٧ باريس .

وترجم أرنولد المعلقات السبع إلى اللاتينية ١٨٩٠ لايبزك .

وترجم فولف المعلقات السبع إلى اللغة الألمانية ١٨٥٧ روتوبل

كتب نولدكه عن خمس معلقات مع ترجمتها وشرحها ١٩٠٠ فينا

كتب آبل عن المعلقات السبع ١٨٩١ برلين

كتب بلنت وسكاون عن المعلقات السبع ١٩٠٣ لندن

كتب آربرى عن المعلقات السبع ١٩٥٧ نيويورك .

المعلـقات العشر نـشرها أحمد بـن الأمين الشنقـيطى ١٩١١ القاهرة .

المعلقات السبع ١٣٦٨ القاهرة .

طبعـت عدة مرات فى مصـر والهند وتـرجمت إلى الفـارسية والهنـدوستانـية وترجـمت فى دلـهى ١٩٠٥ وإلـى التركـية استنبول ١٩٠٥ وطبعة أخرى ١٩٤٣ .

ونشرت المعلقا مفردة وطبعت ترجماتها أكثر من ثلاثين ترجمة {المراجع} .

١٥- المفضليات : : طبعها توربكه ١٨٨٥ لابيزك .

طبعت فى القاهرة ١٩٠٦ ، ١٩٢٦ ، ١٩٥٢ ، ١٩٦٤

الشروح : شرح محمد بن القاسم الأنبارى .

طبع فى استانبول ١٣٠٨ .

حققه ليال من ترجمة إلى اللغة الانكليزية ١٩١٨ - ١٩٢١ .

واعد بيفان فهارسه ١٩٢٤ .

شرح التبريزى :

حققه فخر الدين قباوة دمشق ١٩٦٨ - ١٩٧١ [المراجع] .

١٦- الاصمعيات :

حققها الوارد ١٩٠٢ فينا .

وأعاد تحقيقها أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ١٩٥٢، ١٩٦٤ [المراجع] .

١٧- وجرى فيما بعد جمع بعض دواوين الشعراء المذكورين فى المفضليات بفضل جهود الباحثين ، وجامعى الدواوين .

١٨- المفضل الضبى : المفضليات ٢٢٥ - ٢٤٥ .

١٩- المفضل الضبى ، المفضليات ٤٤٣ - ٤٤٥ .

٢٠- المفضل الضبى ، المفضليات ٤٥١ - ٤٥٤ .

٢١- المفضل الضبى ، المفضليات ٦٠٠ - ٦٠٢ .

فهرست

رقم الإيداع

٦٦٠١٣/ ٩٩

الرقم الدولى
I.S.B.N
977-16-4610-z

النسر الذهبى
للطباعة
يسرى حسن اسماعيل
شارع عبد العزيز - الإدارة ٢ عابدين
عابدين ت : ٣٩١٠٠٧٥ دار السلام ت : ٣٢٠٩١١٨